9 р. 60 к.

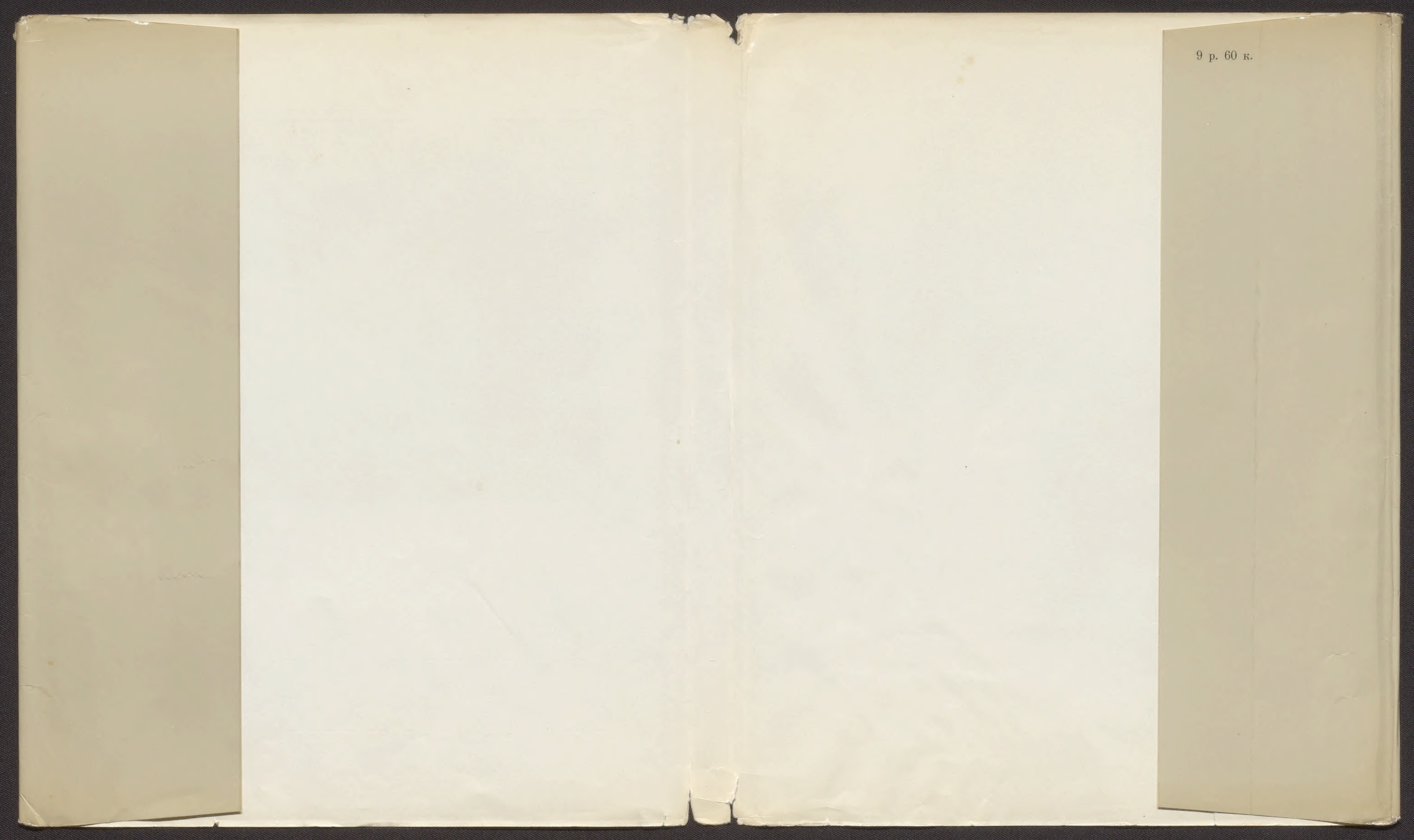
«ХУДОЖНИК РСФСР»

В. Леняшин

Б. УГАРОВ



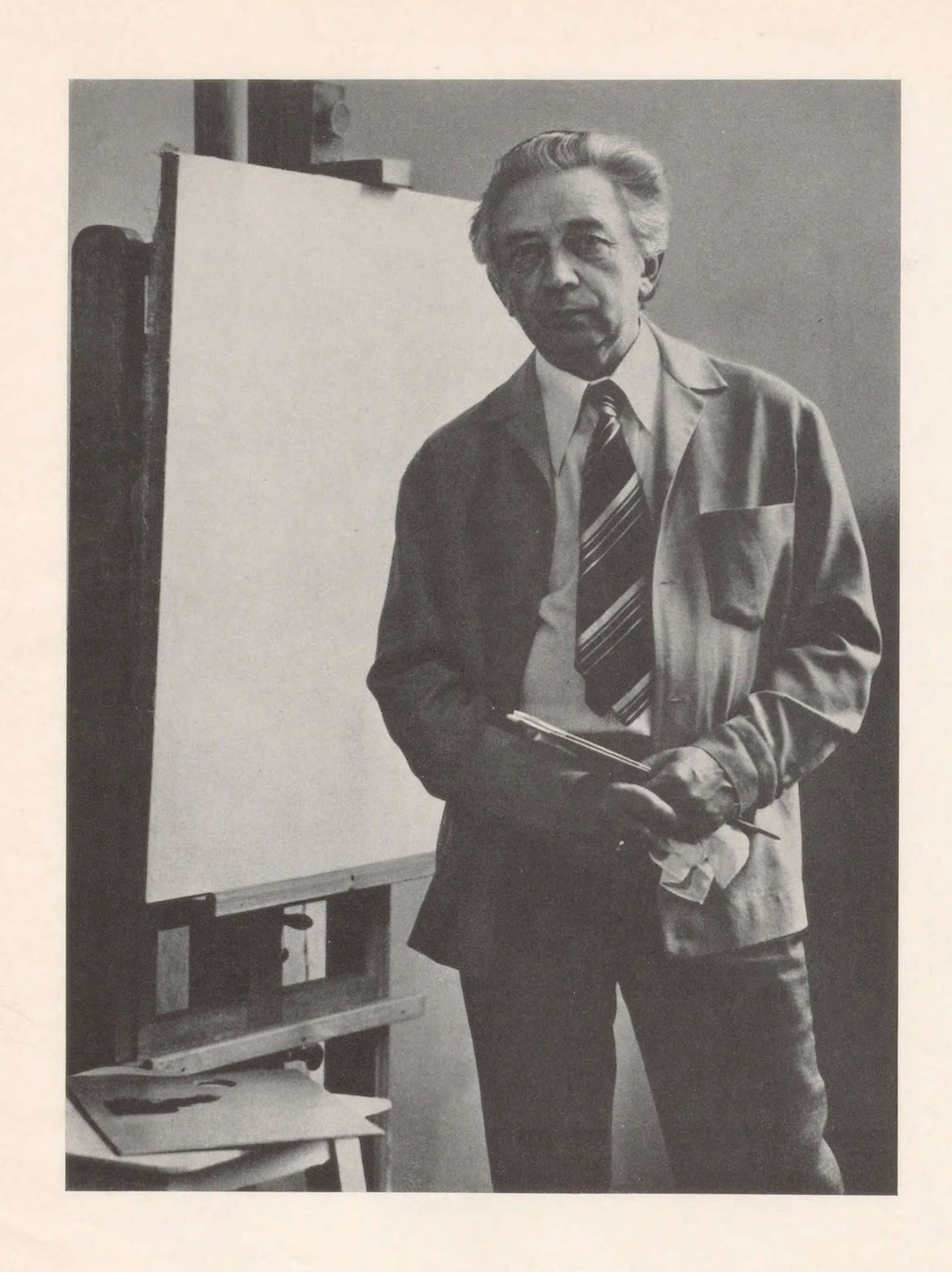
Б. УГАРОВ


9 р. 60 к.



Дорогой, любимой Маме
на добрую память
С уважением и любовью
от твоей свекр Бориса.
5 января 1985 года.

БОРИС СЕРГЕЕВИЧ УГАРОВ
BORIS UGAROV



В. А. Леняшин

БОРИС СЕРГЕЕВИЧ
УГАРОВ

ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1984

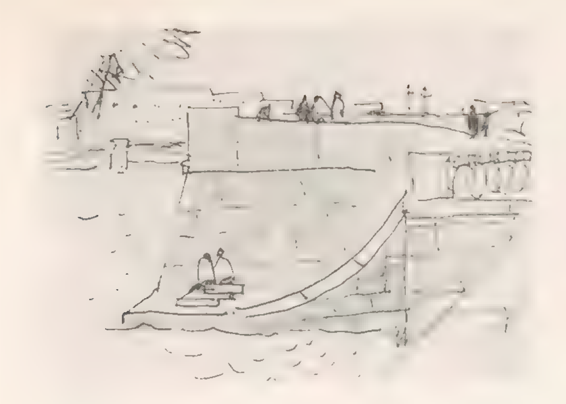
85.103(2)
Л 42

Леняшин В. А.

Б. С. Угаров. Альбом. Л.: Художник РСФСР, 1984

Народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина Б. С. Угаров давно знаком любителям живописи как автор картины «Ленинградка (В сорок первом)», историко-революционных полотен и многочисленных пейзажей. В альбоме около 150 репродукций произведений художника, вступительная статья (на русском и английском языках) и каталог основных работ художника.

Л $\frac{4903020000-013}{М173(03)-84}$ 13-84



На набережной.
Из серии рисунков
«Ленинград». *1969*

Для любителей изобразительного искусства Борис Сергеевич Угаров прежде всего является автором картины «Ленинградка (В сорок первом)». Ее отметила и профессиональная критика, включив в создаваемую на наших глазах историю советской живописи. Более того, эту картину знают и любят даже те, кто бывает на выставках от случая к случаю и судит о живописи лишь по остроте испытываемого впечатления. И на самом деле, это — одно из тех произведений, которые, раз увидев, запоминаешь навсегда. Запоминаешь зимний день, идущую по набережной женщину с прекрасным одухотворенным лицом и город, где она совершает свой каждодневный подвиг.

Воплотить духовную силу народа в образе хрупком и женственном, добиться большой силы воздействия в немногословной композиции, раскрыть сложное содержание во внешне простом сюжете — все это могло быть достигнуто лишь многое передумавшим, перечувствовавшим человеком и зрелым мастером. Действительно, созданию «Ленинградки» предшествовал нелегкий путь. Важнейшим его этапом стала война. В 1941 году Угаров добровольцем уходит в народное ополчение. Он не знает еще, что будет художником, но на фронт — чуть ли не неожиданно для себя, — наряду с самыми необходимыми вещами, берет монографию И. Грабаря о Валентине Серове. И хотя художественная одаренность проявилась у него значительно раньше — еще мальчиком посещал он студию при Ленинградском Доме ученых, где преподавали А. Рылов и М. Платунов, а затем студию А. Эберлинга, — решение посвятить себя живописи родилось на войне.

Демобилизовавшись, Угаров поступает в Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. В мастерской, руководимой И. Э. Грабарем, а затем — В. М. Орешниковым, он работает с большим напряжением, пытаясь разобраться и в секретах мастерства, и в собственной индивидуальности, найти «тропинку к самому себе», о которой говорил М. Врубель. Итогом обучения стала картина «Колхозная весна» (1951), где достигнута принципиально важная для будущего развития неразрывность сюжетной завязки и пейзажного окружения, эмоционально включающегося в повествование.

В многочисленных этюдах начала пятидесятых годов трудно увидеть самостоятельную концепцию, но есть в них несомненное обаяние и преданность природе, без чего трудно представить себе настоящего художника. Ощущаются и эстетические симпатии: это К. Коровин, В. Серов, С. Герасимов — любовь к ним Угаров пронесет через все дальнейшее творчество.

Глядя на некоторые из его ранних работ — «Снег тает» (1952), «Пастушок» (1953), «Банька», «Улица в деревне», «Весенняя вода» (все 1954 г.), — чувствуешь, как набирает силу талант пейзажиста-лирика, открывающего красоту самых простых мотивов, их властную притягательность, стремящегося извлечь из палитры наиболее тонкое и благородное соответствие тому, что захватило в натуре. Увлеченность этой, и на самом деле, бесконечно увлекательной задачей такова, что почти невозможно представить: одновременно вынашивалась картина. Картина большая, сложная, требовавшая полной самоотдачи. Но в этом постоянный внутренний парадокс творческой жизни любого многогранного художника: каждому из своих одновременно создаваемых «детищ» он отдается целиком, не деля их на главные и второстепенные. И только результат (а он почти непредсказуем) показывает, что же было главным на самом деле. Оказа-



Середняк.
Этюд к картине
«В колхоз. Год 1929-й». *1952*

лось, что и для Угарова склонность к пейзажу не исчерпывала его понимания художнической миссии, существуя рядом с мучившими его вопросами более широкого плана: по какому пути идти, как совместить размышления над проблемами живописи и над жизненными коллизиями, где таится тема, которая позволит высказать то, что зреет в душе и хочет выразиться, воплотиться?

Ответом на эти вопросы и стала картина «В колхоз. Год 1929-й». И поэтому, несмотря на несомненные достоинства ранних пейзажей, об Угарове как о самобытной творческой личности можно говорить только с 1954 года, когда эта картина была закончена. Именно в ней Угаров впервые прикасается к стихии народного характера, предстает перед нами не просто талантливым живописцем, но художником, мыслящим большими категориями, пытающимся отразить лик времени и в его многообразных живых проявлениях, и в главных социальных течениях. Важно и то, что правда истории раскрывается перед нами через выразительные индивиду-

альные судьбы, отмеченные то очарованием романтической юности, то драматическим несовпадением большой жизненной силы персонажей и исторической закономерности, то противоречивостью, психологической сложностью. Композиция строится в глубину, естественно подчиняясь уходящей куда-то вдаль, к небу, улице. И все эти люди, лица, характеры живут в шумной и яркой весенней природе, на фоне обычного среднерусского села, вовлеченного историческим потоком в орбиту новой жизни.

Исследование народного характера продолжается в появившихся через три года эскизе к картине «Степан Разин» и большом полотне «На рудниках. 1912 год», в котором «разинское», бунтарское начало воплощено в образе рабочего предреволюционной поры. Уже в эскизе к этому полотну, где нет еще ни конкретных лиц, ни деталей, найдено драматическое столкновение (вызывающее в памяти «Расстрел» С. Иванова и «Солдатушки, бравы ребятушки...» В. Серова) пустоты переднего плана и сгрудившейся, странно темной для ясного солнечного дня, толпы. И позднее, в процессе работы над композицией, когда уточнялись и прояснялись характеристики персонажей, особенно важным было не потерять этот почувствованный сразу образ людской общности, ощущение ее цельности и настороженности, того глухого рокота гнева, который, зарождаясь в глубине нерасчлененной человеческой массы, постепенно приближается к нам, нарастает, накатывается волной и вдруг обрывается в главном герое.

В его напряженном, полном ненависти и угрозы молчании читаются огромная внутренняя сила, сдерживаемая и вот-вот готовая прорваться ярость. Сверкающие из-под гневно сведенных бровей глаза, падающие на лоб волосы, борода придают ему сходство с суриковским стрельцом. Рука сжимает случайное и ненадежное оружие; тонкой полоской тревожно белеет край распахнутой на груди рубахи. Суровая, предельно ясная ситуация неизбежной и неравной схватки.



На рудниках. 1912 год.
Эскиз. *1955*

Но в эту атмосферу роковой предопределенности событий неожиданно врывается образ женщины с ребенком на руках, врывается ноткой пронзительной человечности, напоминанием о другой, полной семейных забот и радостей, жизни, которая отныне потеряна навсегда. Широко написанные розовая кофта, голубой передник, лицо воспринимаются контрастом к темной и замкнутой фигуре мужа, так же как порывистое движение, отчаянные, торопливые, сбивчивые слова, к нему обращенные, кажутся ему сейчас досадной помехой.

Личное и социальное, их диалектика воплощается Угаровым без навязчивой литературности, с тонким чувством возможностей живописи, ее собственной впечатляющей силы. Решив посвятить картину волнениям на Ленских рудниках, подавленным с потрясшей всю Россию жестокостью, он ездил в Нижний Тагил, где было написано большое число этюдов, стремился к правдивости в воспроизведении конкретной обстановки, типажа, одежды. Но главным для него — и это формируется в важнейший творческий принцип — оставалась концентрация темы в целостном обобщенном художественном образе с его запоминающейся, западающей в душу выразительностью.

Рядом с цветной, шумной живописью этой картины, отсылающей нашу память к традициям русского искусства конца XIX века, «Ленинградка», созданная в 1961 году, выглядит особенно строгой, аскетичной, даже как будто графичной по своему языку, за лаконизмом которого выстраданное мудрое умение отказаться от многого во имя главного.

Угаров вспоминал: «Прошло двадцать лет с тех пор, как я видел эту женщину в блокированном Ленинграде: видел, как она работала на оборонительных рубежах, как ухаживала за детьми и стариками, как помогала бойцам, как стойко сносила невзгоды и горе. Я видел ее, добрую, терпеливую, суровую, красивую женщину — мать, воина». В декабре

Городок. *1954*



Земля. Эскиз. Около 1970 г.



1945 года он, уже студент, делает в дневнике запись: «Очень волнует тема Ленинграда в блокаде, мне хочется передать хоть частичку тех чувств и переживаний, которые владели ленинградцами в те времена... Мороз, при котором трудно дышится... Набережная Невы. Одинокие человеческие фигурки передвигаются по глубокому снегу». В 1960 году был сделан первый карандашный эскиз, скорее даже набросок-воспоминание, как характеризует его сам художник: «Дорога от Понтонной к Фанерному заводу, слева железнодорожный мост. Идут бойцы, а навстречу им — женщины, возвращающиеся с окопных работ».

«От эскиза к эскизу замысел, уточняясь, приобретал все большую определенность, однако окончательно композиция завязалась, по сути дела, уже при работе на самом холсте»[1], которая продолжалась в течение года.

Вспоминал Угаров многих женщин-ленинградок, вынесших на своих плечах тяжесть войны, но писал одну. И в этой одной — все. Образ вспыхнул перед его мысленным взором мгновенным, проникающим в сердце стоп-кадром. За трагической красотой ее облика встает галерея воспетых отечественным искусством и литературой русских женщин, вопреки всему, наперекор судьбе исполняющих свой нравственный долг.

Рожденная сильным непосредственным чувством, работа эта вызывает чувство ответное и настолько человечное, что забываешь о всех тех композиционных, колористических, фактурных «чуть-чуть», борьба за которые, постоянная изнуряющая борьба за совершенство — всегдашний удел художников, — и привела к тому, что, естественно, «само собой», в едином цветовом и тональном потоке возникает перед нами героиня. Казалось бы, то, что цвету платка вторит цвет домов, что зеленовато-серые, военные, блокадные оттенки присутствуют в лице, одежде, воде, что они есть даже в белизне снега, который, оставаясь белым, несет в себе их отзву-



За землю, за волю!
Эскиз. *1969*

ки,— моменты чисто профессиональные, относящиеся к организации холста. Однако за профессиональным проступает человеческое. Тонально-колористическая цельность создает ощущение не только завершенности живописи, но и глубокой самостоятельной жизни произведения, исключительной достоверности того, что мы видим. Ощущение, что все это действительно было: и заснеженная набережная, и идущая по ней женщина. Мало того, через живописное единство в нас ненавязчиво проникает важнейшая для художника мысль о духовном единстве сражавшихся вместе, плечом к плечу человека и города.

Лицо героини доминирует в картине, является ее психологическим центром. Но не случайно оно сдвинуто к краю холста и его восприятию предшествуют короткие мгновения, когда мы воспринимаем холст в целом,

За землю, за волю!
Эскиз. *1969*

впитываем в себя промозглый зимний воздух, всматриваемся в так дорогие каждому ленинградцу дома, напоминающие крепостные стены своей настороженной суровостью. Композицию холста хочется назвать «композицией преодоления». Кажущаяся бесконечной лента домов и реки, уходящие за раму металлические балки, небольшие фигурки на заднем плане расширяют границы изображенного, создают впечатление огромного пространства, которое преодолевает эта женщина, воплощающая гордую, свободолюбивую душу Ленинграда.

Перенеся нас в те отдаленные мирными десятилетиями годы, картина заставляет сжаться сердце, особенно у тех, кто видел все это, а тем, кто не видел, напоминает о том, что нельзя забывать: «Я иду по местам боев. Я по улице нашей иду. Здесь оставлено сердце мое в том свирепо-великом году». Это очень конкретный рассказ о зиме сорок первого года. Но в то же время есть в нем ощущение вечного, которое возникает только тогда, когда сила жизненного впечатления становится искусством. Человек прекрасен в самые трудные минуты, пока остается человеком. И если его красоту удалось воплотить, картина состоялась. Человеческую, нравственную красоту ищет и запечатлевает Угаров в «Ленинградке». И она не просто состоялась, а оказалась связанной с главной традицией отечественной культуры, в которой эстетика всегда определялась этикой.

Пронизывающее и женский образ, и городской пейзаж лирическое начало постоянно присутствует в творчестве Угарова, отвечая не только его художническим, но и человеческим свойствам. Лирическое переживание природы почти всегда наполняет его этюды. Иногда они выполнены в связи с той или иной композицией: «На Урале», «Старый Урал», «Нижний Тагил» предшествовали картине «На рудниках». «Зимой», «Зимняя дорога», «На зимних работах» входят в круг произведений, объединяемых «Ленинградкой». Чаще Угаров обращается к пейзажу вне каких-то других, лежащих за его пределами, задач, хотя, когда осматриваешь общим взглядом все, что он сделал, замечаешь, как найденное и почувствованное в каком-либо этюде вдруг отзывается в картине, и наоборот — композиционные принципы и пространственные открытия, завоеванные в картинах, придают и пейзажам качества большей широты, завершенности, картинности.

Прирожденный живописец, он не боится брать мотивы, к которым уже не раз обращались многие пейзажисты, в том числе такие замечательные, как И. Левитан и К. Коровин, В. Серов и Л. Туржанский. Связь с традициями русской пейзажной школы он и не скрывает. Порой она сразу заметна, выражаясь в сходных цветовых отношениях, фактуре, композиции — «Рыжая лошадь», «Вечерние тени», «Последний луч» (все 1954 г.), «Тишина» (1955), порой лишь напоминает о себе привязанностью к сюжетам, уже привлекавшим его любимых мастеров. Он пишет зимы и весны, раннее утро и сумерки, ночное, амбары, сарайчики, лошадок,— то, что писалось до него сотни раз. Он пишет снова и так, как никто другой. Не просто объяснить, почему мы сразу узнаем, что перед нами пейзаж Угарова. Ведь и в пейзажной живописи последних десятилетий немало мастеров, так же самоотверженно влюбленных в природу, ценящих ее негромкое обаяние, наследующих сходные традиции — от В. Стожарова и В. Гаврилова до Е. Зверькова и А. и С. Ткачевых, Э. Браговского и И. Сорокина, В. Сидорова и А. Грицая. Однако узнаем, может быть, потому, что он ощущает неповторимость жизни природы и схватывает в ней состояния, которые до него не замечали. Почти такие же замечали, а та-





За землю, за волю!
Эскиз. *1969*

кие — нет. Может, и потому, что, как всякий большой художник, он естествен в выражении своих чувств, а они уникальны, как и природа. И потому еще, что в излюбленных живописных гармониях Угаров каждый раз отыскивает всегда новые, опять-таки, как и в природе, нюансы.

В этюде «Банька» (1954) в мягкие отношения снега, уже осевшего, мартовского, потемневшего, задержавшегося кое-где на крышах деревенских изб, сарайчиков, изгородях, звонким акцентом входят фигурки поднимающихся по косогору, вышедших из баньки женщин с детьми. Красное, черное, желтое, рыжее — маленькие пятнышки цвета, за которыми угадываются распаренные лица, замедленность движений, скованных теплыми одеждами, угадывается и ясный взгляд художника, воспринимающего житейскую прозу деревни празднично и поэтично.

Привлекает Угарова и зимний пейзаж с его необычайно тонкими отношениями снега, далей, неба. Один из самых удачных его этюдов — «Зимка» 1978 года. Серое небо, серый бревенчатый дом, забор, темная полоска леса на горизонте и подъезжающие к дому сани с мужиком в сером же тулупе — по сути дела, чисто тональная гамма в диапазоне от белого до темно-серого. Но, вглядываясь, глаз наслаждается ее изысканностью и цельностью, правдивостью и богатством. И чтобы достичь этих качеств, оказывается, не нужно слишком сильных средств — не огрубить бы, не переярчить. Достаточно ввести чуть иные, теплые, охристые, коричневые оттенки в изображение саней и лошадки, проследить сложный ритм теплохолодных в заборе и снеге, передать пространственные изменения цвета от колеи на переднем плане к небу,— в этом заключается угаровское мастерство цветотональной, валерной живописи.

Композиция угаровских пейзажей предельно естественна и всегда создает атмосферу доверия. Кажется, невозможно по-другому увидеть дорогу («Зимняя дорога», 1960) и ручей, убегающий под выгибающийся бревенчатый мостик («Мостик», 1954), уходящий вдаль ряд деревенских изб, из-за которых выползает яркий огромный месяц («Лунная ночь», 1956), и неказистую лошадку, пасущуюся на выцветшем осеннем лугу

За землю, за волю! *1970.*
Фрагмент



1970.
гмент



(«За околицей», 1971). В этих холстах мы не встретим композиционной усложненности, нарочитости, неожиданного приема, которым словно сопротивляется сама российская природа с ее удивительной безыскусственностью пространства, где порой единственным «украшением» является старый покосившийся забор, две-три избы где-то у линии горизонта, да вот такая ненарядная лошадка неопределенной масти, с гривой и хвостом цвета зрелой пшеницы. И тем не менее трудно расстаться с этой лошадкой, будто она возвращает нам далекие, когда-то виденные, любимые и только немного забытые картины, с этим неярким лугом, тонким пунктиром изгороди, полоской дальнего леса, из которой неправильными прямоугольниками выступает прихотливая суета крыш. Так он стремится писать: чтобы в сюжете не было ничего броского, эффектного, но чтобы написанное трогало душу.

И в цветовой организации холста нет ничего, что делало бы его заманчиво декоративным. Угарова не привлекает открытый цвет ни в природе, ни в живописи. Напротив, поводом взяться за кисть для него часто является как раз полное отсутствие в самом мотиве сколь-либо определенного цвета. Оттенки невыраженные, неназываемые ни одной краской на палитре заставляют встрепенуться его живописный темперамент, почувствовать манящую трудность, преодоление которой составляет для него наслаждение. В итоге и рождается чарующее соединение непритязательности мотива и сложной тонкости, изысканности живописи, глубоко разработанного цветового тона. В этом Угаров продолжает эстетическую линию ленинградского пейзажа двадцатых — тридцатых годов и соприкасается с творчеством ряда прекрасных современных художников, развивающих эту традицию.

Диапазон Угарова-пейзажиста значительно расширяют его поездки по стране, в частности, по древнерусским городам, из которых, помимо беглых карандашных и акварельных набросков, он привозит такие работы, как «Новгород. Детинец» (1955), «Псков» (1962), «На Ильмень-озере» (1966), отличающиеся энергией, осмысленностью художественной интонации, серьезной и строгой, чуждой репортерскому красноречию. Обогащают его как пейзажиста и зарубежные поездки. Наиболее богатые впечатления дала Италия, где ему довелось побывать в шестидесятые и семидесятые годы. Вначале преобладали небольшие, очень свободно решенные акварельные и живописные этюды — «Венеция» (1960) и «Венеция. Гондолы» (1961), «Улица в Ассизи» и «Ночная Венеция» (оба 1962 г.) с великолепно почувствованной драгоценностью и какой-то особой роскошью присущих городу цветовых отношений. Позднее приходит желание обобщить впечатления; путевые наброски как бы сами собой перерастают в емкие завершенные произведения. Это и акварели — «Огни Неаполя», «Аппиева дорога», «Памятник Марку Аврелию», «Гондолы» (все 1971 г.), и живописные этюды.

В «Итальянской улочке» и «У траттории» (оба 1971 г.) Угаров берет в качестве мотива типичную окраину, с темнотой ее серых и узких улочек, облетевшей штукатуркой домов и характерными фигурами их обитателей. В «Венеции. Набережная Большого канала» (1971) он обращается к тому, что стало одним из самых популярных «образов Италии» и символом Венеции. Голубизна лагуны, черные изящные гондолы, белый купол Санта Мария делла Салюте, сияние Палаццо дожей, перспективы уходящих вдаль аркад, мостов, пестрая толпа. Почти с того же места писали когда-то К. Коро и А. Марке, здесь возникали акварели А. Остроумо-

Ленинградка (В сорок первом).
1961.
Фрагмент

вой-Лебедевой. В широком охвате пространства (характерен сильно вытянутый по горизонтали формат), внимании к конкретному облику зданий, спокойной деликатности фактуры проступает уважение к шедевру, вызывающему благоговейное желание не столько сказать свое, ни на кого не похожее слово, сколько приобщиться к тому лучшему в истории искусства, что выдержало, не померкнув, испытание временем, прикоснуться к тайне красоты, испытать, продлить в себе восторженное преклонение перед ней.

Для Угарова мир искусства и мир действительный — нераздельное целое, единый художественный поток. Лучшие его произведения, независимо от того, посвящены они прошлому или современности, облечены в совершенную, можно сказать, музейную эстетическую форму. За каждым его холстом возникает образ человека и художника высокой культуры, для которого всегда живы старые мастера, Эрмитаж, традиции. Если для одних, и даже очень хороших живописцев, определяющим творческим импульсом оказывается почти исключительно сама действительность, то для Угарова впечатления от искусства обладают такой же остротой, что и жизненные впечатления.

Выступая как-то перед студентами Академии художеств (где он преподает уже более тридцати лет), Угаров заметил: «Мне кажется, что сама профессия художника и учителя заставляет тебя всю жизнь также быть учеником, совершенствовать свое мастерство, обращаться к тем идеалам, которые были дороги тебе всю жизнь. Для меня — это замечательные русские художники Валентин Серов и Суриков, а также прекрасное собрание Эрмитажа, где ты находишь откровение в таких мастерах, как Тициан, Веласкес, Эль Греко и многие, многие другие... Мое обращение к мастерам, любимым мастерам, все время идет по линии познания — как смогли



Июнь 1941 года.
Эскиз. *1974*



Мать. Год 1941-й.
1965.
Фрагмент



Портрет М. О. Угаровой
1970

они так глубоко проникнуть в человека, каким мастерством обладали, чтобы суметь раскрыть в нем самое главное».

Проникнуть в человека, в его духовную биографию — из этого стремления естественно и органично возникает в творчестве Угарова портрет. Он пишет своих близких: «Почему я их пишу? Потому что я их больше всего знаю, люблю, они живут рядом со мной». Пишет просто, непосредственно, включая в изображение привычные предметы окружения, комнаты, мастерской, и в то же время без малейших признаков домашней обыденности, с постоянным желанием увидеть в близких людях все то же общечеловеческое начало, что и в героях его картин, то, что отвечает высокому представлению о личности.

Портреты Угарова узнаются и по особенностям живописи, и по тонкому, целомудренному отношению к человеку, по незамутненности лирического чувства. Его герои живут своей затаенной внутренней жизнью, между ними и нами существует незримая дистанция — дистанция уважения,



Таня. *1963*

которая не мешает почувствовать глубину внутреннего мира моделей, но предохраняет от поверхностного, внешнего контакта.

Уже в относительно ранних, выполненных в шестидесятые годы портретных работах «Таня. Портрет дочери» (1960), «Таня» (1963), «Портрет девочки» (1963), «За книгой» (1965) зарождается характерная интонация угаровских портретов. Но наиболее зрелые, глубокие произведения создаются в семидесятые годы — «Портрет М. О. Угаровой» (1970), «Портрет студента-биофизика (сына Андрея)», «Портрет композитора А. П. Петрова», «Портрет Тани (Портрет студентки)» (все 1971 г.), «Портрет жены» (1974). В них вместе с художником мы прикасаемся к угадываемой им, но ненарушаемой тайне лица, души и отходим, почувствовав бесконечную глубину и сложность человеческого характера.

Есть у него понимание высокого назначения портрета, ответственность перед этим, быть может, самым этическим жанром искусства; ответственность, которая так свойственна выдающимся портретистам прошлого — испанским мастерам XVII века, замечательным русским портретистам.

Над портретами он работает подолгу, стремится к ясности композиции, пластичности живописи, добиваясь, чтобы человек жил в замкнутом про-

странстве картины, чтобы мы поверили в истинность этой жизни, чтобы в ответ на длительное внимательное вглядывание возник из холста ответный взгляд. И снова (как это было и перед «Ленинградкой») можно подумать: так ли уж важно, чуть светлее или темнее написан фон, резко или мягко повернута голова, напряжены или бессильно опущены руки Но из всех этих «незаметностей», из постоянной заботы о совершенстве складывается особая торжественность портрета, его чистое, возвышенное звучание. Это женщины, девушки, юноши нашего времени, увиденные в своих главных, стержневых качествах, которые роднят их и с теми, кто смотрит на них сегодня, и с теми, кто позировал мастерам прошлых эпох. Художника трогает, как в потоке сложной современной жизни сохраняется в женщине вечно женственное, хрупкость, изящество, нервное очарование. Он не устает выявлять в моделях то, что не устаревает: красоту человеческой мысли, человеческого достоинства.

«Портрет студента-биофизика (сына Андрея)» и «Портрет Тани (Портрет студентки)» (дочери), безусловно, написаны одной рукой. Есть общее в том, как решен фон, — и там и там гладкий, нейтральный, но не абстрактный, точно воссоздающий уголок интерьера; очень похоже (в левом верхнем углу) помещен на стене этюд; и в том, и в другом случае спокоен выисканный силуэт, в котором доминируют плавные, мягкие линии. Лица обращены к зрителю, встречаются с ним взглядом. Но при всем стилистическом сходстве, в каждом портрете найдена его особая «внешняя» форма, что помогает усилить, выявить, сделать еще более запоминающимся то, что мы прочитали в лице. Силуэт фигуры сына замкнут, взят большим темным пятном, подчеркивающим и выделяющим лицо и руку. Силуэт дочери — легче, прозрачнее, более открыт в пространство, ее лицо выявлено в композиции, но не так акцентировано, окружено светом — белым платьем, белой стеной; светлую доминанту продолжает и зимний, нежный по краскам пейзаж на стене. Спокойное интеллигентное повествование о человеке — это общее, присущее всем угаровским портретам качество. Их же пластическое живописное решение, обладая концептуальной общностью, в каждом случае индивидуально и потому остается в памяти.

Людей, не относящихся к самому узкому кругу близких, Угаров пишет редко. «Портрет композитора А. П. Петрова» в этом смысле является исключением. Тем не менее, по словам автора, замыслу, конечно же, предшествовало «знание человека, знание его характера, пластики поведения». Подтолкнуть к созданию портрета может лишь обоюдная симпатия живописца и модели, которая «должна сделать знак, что к этому именно человеку я должен обратиться уже как художник». Писался портрет в мастерской, но, чтобы уловить «пластику поведения», не потерять естественности позы, выражения лица, приходилось часто заходить в кабинет композитора, «проверять его по дому». Это и позволило, несмотря на то что фигура композиционно взята достаточно торжественно, избежать налета официальности. Сочетание-контраст естественности, живости, подвижности взгляда, принадлежащего талантливому и обаятельному собеседнику, и некоторой, вполне понятной в человеке, не привыкшем позировать, напряженности перед тем, кто так пристально изучает его лицо (написанное, кстати, очень плотно, с превосходным ощущением плоскостно-пространственных отношений), соединение привычной позы, движения рук, домашнего свитера и рояля — все это усложняет, делает многозначным, многоплановым эмоциональное содержание этого строгого и проникновенного портрета.

Портрет Тани (Портрет студентки). *1971.*
Фрагмент



). *1971.*
рагмент

Без женщин, детей, без теплого душевного движения немыслимо и все искусство Угарова, немыслимы и его картины. Даже самые драматичные из них (вспомним «На рудниках» или «Ленинградку») всегда окрашены лирическим волнением, хранят теплоту человеческого чувства. Поэтому так органично уживаются у него интерес к современному человеку и к прошлому. А. Петров заметил: «Это — откровенный, очень естественный человек. И не только в портретах, но и в исторических картинах; во всем, что он пишет, — он пишет близкие и родные для себя события».

С первых лет творчества Угаров вглядывается в историю. И постепенно этот взгляд становится все более внимательным и многосложным. Это и взгляд-воспоминание, пытливо улавливающий в частных событиях, в людях нечто нетленное, сохраняющее свой смысл сегодня, и конкретный, взволнованный взгляд очевидца, стремление перенестись в прошлое. Беспокойными, любящими глазами отыскивающей кого-то женщины увиден строй бойцов в картине «За землю, за волю!» (1970). И вместе с ней всматриваемся в него и мы. А сама ее фигура передана через восприятие уходящих в бой крестьян, только что ставших солдатами, для которых, как и для нас, она остается символом верности, ожидания, дома. И обретает человеческий смысл сцена прощания. За землю, за волю — и в то же время за родных и близких, за детей, жен, матерей.

Подходит к плотно обступившей красноармейца толпе крестьян и уже издалека прислушивается к обрывкам доносящихся слов женщина в полотне «Декрет о земле» (1967); безотрывно-прощально смотрит, словно она же, вслед уходящим добровольцам в композиции «Мать. Год 1941-й» (1965); перемешанной с грустью надеждой исполнен образ крестьянина, мимо которого вот-вот пронесутся к ждущей освобождения земле всадники в картине «Земля» (1972). Но даже если нет какой-то одной фигуры, непосредственно воплощающей чувство художника, становящееся и нашим чувством, в его работах все равно присутствует эмоциональное начало, заставляющее каждую сцену прозвучать правдиво, сильно, не только убеждая зрителя в достоверности происходящего на полотне, но и заряжая его той приподнятостью или печалью, с которыми герои произведения увидены самим автором.

Как мажорный марш революции звучит картина «Октябрь» (1964), марш, ворвавшийся в пустоту провинциальной улочки с осевшими в мостовую домишками, из окон которых, из темноты, наверное, взирают на вестников нового мира чьи-то настороженные или восторженные глаза, придавая шагу твердость, выражению лиц — уверенность. Об этой картине сам художник говорит: «Красоту революционного подвига во имя грядущего хотелось передать в зримом, пластически выразительном образе. В поисках исторической правды я поставил перед собой задачу избежать маскарадности, которая несовместима с темой революции и народа, добиваясь точной документальности, в то же время не потерять чувства романтики событий»[2].



Тема революции и народа возникает в творчестве Угарова в различные периоды и воплощается каждый раз по-иному. Иногда — через крупным планом увиденное лицо, характер — «В коммуну», «На каторгу» (обе 1967 г.), «Солдаты революции» (1977), но чаще — и в этом он, безусловно, наследует важнейшее для русской живописи понимание исторической картины как «хоровой» — его привлекает изображение народной массы, объединяющей множество индивидуальностей, открывающей перед художником возможность портретно запечатлеть лица молодые и старые, ве-



Пугачевщина. Эскиз.
1979

селые и суровые, решительные и робкие и одновременно почувствовать их целостность, то, что сближает их, делает социальной силой. В этом отношении особенно характерны для него композиции «Октябрь» и «За землю, за волю!». Но масштабность исторической концепции ощущается в любом его произведении, ибо это и присущий ему способ размышления над жизнью, и свойство художественной натуры [3].

Ему доставляет наслаждение организовать персонажи в группы так, чтобы и те, и другие сохраняли свою жизненность и самостоятельность, компоновать группы в пятно, живописную массу, создавать выразительный контраст ее к свободным плоскостям и отдельным фигурам. Отсюда сложность и прихотливость его композиционных ритмов, никогда не препятствующих ощущению безусловной правдивости ситуации, но наделяющих ее чертами продуманной художественной системы. А если учесть, что на эти ритмы накладывается движение цвета, тона с изысканной игрой тепло-холодных, тончайшими градациями светлого и темного, «постоянное стремление к одухотворению краски, которая, становясь цветом, превращается «то в предмет, то в красоту»[4], делается более понятным впечатление утонченности, производимое большинством угаровских холстов.

Псковичи.
Этюд к картине «Псков».
1962



Венеция. На набережной.
1960

Великая Отечественная война, ставшая когда-то жизненным импульсом в рождении Угарова как художника, не могла не оказаться для него и важнейшей темой творчества. Эта тема возникает у него и в бытовом обличии жанровой сцены, будто подсмотренной молодым художником-солдатом в картине «Весна на Волховском фронте» (1978), и в самом драматическом проявлении — в картине «Мать. Год 1941-й», и в ореоле душевного благородства — в «Ленинградке».

Мир полотна «Июнь 1941 года» (1975) проникнут гармонией. Любимая художником теплая, золотистая гамма, в которой в один аккорд сливаются земля и вода, небо и старинная архитектура, женщина, кормящая ребенка, и тянущийся к лошади жеребенок, — естественные и прекрасные проявления жизни, где, казалось бы, есть все необходимое для счастья. Но даже при самом первом взгляде на холст рядом с тем ощущением красоты, которое дарит нам живопись, звучат в нем и тревожные ноты. Они — в одиноких фигурках правой части картины, в движении матери, привычно нежном и бесконечно грустном, в пространственных сбоях ритма, паузах, в тени на переднем плане то ли от собора, то ли от надвигающейся беды, — это июнь 1941 года.

И замечаешь вдруг, что и в названия многих других работ Угаров вносит уточняющие даты: «В колхоз. Год 1929-й», «На рудниках. 1912 год», «Ленинградка. В сорок первом», «Мать. Год 1941-й». Эти даты обращают наше внимание на то, что заложено в самом изображении, в художественной структуре картин, на то, что сложные социальные коллизии, психологические ситуации и драмы существуют в конкретном историческом времени, что общечеловеческое — юность, любовь, материнство,— вся эта лирическая стихия сопряжена с судьбами своей земли, испытаниями, выпавшими на ее долю.

В последние годы стало особенно заметным, что Угаров — исторический живописец. Не только потому, что создал ряд удачных композиций, связанных с прошлым, а потому, что он постоянно думает об этом прошлом,





Околица. Грачи.
1978

что для него оно на самом деле является частью современной культуры и жизни. Закономерно, что с обращением к истории культуры связаны такие значительные работы, как «Осенние дожди» В. Попкова, «Гарсиа Лорка» А. Мыльникова, «В кафе «Греко» В. Иванова, «Античный цикл» Е. Моисеенко, не говоря уж о скульптуре и графике. В этом ряду стоит и угаровский холст «Испания. Дон-Кихот» (1980). Его можно было бы назвать размышлением или воспоминанием об Испании, о Сервантесе и Веласкесе, Рибере и Эль Греко. Выдержанная, исключительно глубокая по тону живопись, напряженная композиция, беспокойный разнонаправленный ритм сдвинутых к нижней раме фигур Дон-Кихота и Санчо Пансы, огромный массив земли и устремленное в небо копье. Экспрессия не скрывается, но и не педалируется. Артистизм и цельность фактуры, построенной на наслоениях красок, создающих мерцание живущего в глубине, в пространстве цвета,— все это, даже сама, сразу воспринимаемая длительность творческого, в том числе и технологического, процесса создания картины связывается в нашем сознании со сложностью художнических размышлений и переживаний, вызывает ощущение безостановочного временного потока, включающего в себя прошлое, настоящее и будущее.

Так же естественно обращается Угаров к образу Пушкина: «Пушкин. Белая ночь» (1968), «Пушкин» (1970), «Пушкин в Тригорском» (1982). Как и для многих русских художников, Пушкин для него — живой символ служения искусству, более того — воплощение самого искусства. Он появляется на улицах и набережных, и вместе с ним входит в угаровские холсты образ города классической поры и, как это ни парадоксально, современного города, открывающего в перекличке с пушкинской музой свое непреходящее очарование.

Псков. Улочка.
1960



На Волхове. *1965*

Городские рисунки, обычно выполненные пером,— «Зимняя канавка», «Университетская набережная», «На Мойке», «У Горного института» и многие другие — легки и изящны, пронизаны светом; в них царит ясное возвышенное настроение, независимо от того, изображены ли у парапетов сегодняшние студенты или в изящном росчерке вдруг проскальзывают черты современников великого поэта. Из таких вот живых, подсказанных внутренним одушевлением набросков только и мог родиться «как мимолетное виденье» образ Пушкина, стремительно «на крыльях поэзии» взлетающего на мост через Зимнюю канавку навстречу порывам невского ветра. Этого поэтического образа не было бы и без точно угаданной, всегда особенно холодной синевы воды у Петропавловки, и без тонко почувствованного неопределенного — «свод небес зелено-бледный» — оттенка нашего неба, увиденного глазом пейзажиста, оттачивавшего свою зоркость в сотнях этюдов, и без высокой «петербургской» культуры восприятия, отбора, воплощения.

Угарова принято относить к мастерам устойчивым, развивающимся постепенно, работающим в одном плане. Это так и не так. В его развитии много сложного и непредсказуемого; в его творчестве сосуществуют прошлое и настоящее, далекая Испания и сегодняшний человек, мать, прово-



Пушкин. Эскиз.
1970



Пушкин. Эскиз.
1970



Зимка. *1960*

жающая сына на войну, и Пушкин. Никто не удивится, если завтра у него появятся новые темы, если его легко узнаваемая пластическая система включит в себя неожиданные активные элементы. Но, действительно, что бы он ни писал, маленький этюд или большую сюжетную композицию, натюрморт или портрет, во всем присутствует художественная общность, ощущается цельный творческий темперамент.

Постоянно усложняются формальные задачи, появляются холсты более изысканные по цвету, свободные по технике. И тем не менее между его «зимками», «лошадками», «сарайчиками» шестидесятых годов и холстами последних лет — «Ветреный день» (1978), «У сарая» (1979), «Весна в поселке Репино» (1980); между этюдом «На взморье» (1962) и холстом «Внучки» (1981); ярким, приподнятым по цвету пейзажем «Весна. Конец апреля» (1969) и сдержанным, разыгранным на полутонах «Нева. Белая ночь» (1971); сложно задуманными портретами и таким неожиданно простым, как «Портрет М. О. Угаровой» (1970) или «пастельным», деликатным «Портрет Оли» (1980), — есть глубокое внутреннее единство. Оно — в понимании основных категорий живописи, нравственных и эстетических

ценностей, в отношении к традициям и к современной действительности. Потому-то во всех его работах прослеживается эволюция неспешная, естественная, вдумчивая, когда задачи возникают без натуги, подчиняясь скрытой логике творческого пути, основанного на последовательном вызревании собственно живописной концепции и непрерывном обогащении личности самого художника.

Не будет преувеличением сказать, что, как и другие серьезные мастера, Угаров всю жизнь пишет одну картину — о земле и живущих на ней людях, о земле колхозной и военной, трудовой и отдыхающей, усталой и возрождающейся к жизни. О ней и одна из его последних больших картин — «Возрождение» (1980).

Опять, как и во многих его работах, сливаются здесь воедино важнейшие черты реальности. Взятые просто и мощно отношения земли и неба; на их фоне — ждущая ребенка женщина и мужчина, мальчишка, лошади, птицы, хлеб — то, что художник ценит, любит, к чему постоянно возвращается. Сначала кажется, что это сегодняшний день, жанровая зарисовка отдыхающей в поле семьи. Не сразу замечаешь стоящий в глубине остов сгоревшего дома и новый сруб. Что-то ушло безвозвратно, что-то только начинается. Взгляд снова возвращается к фигурам, и в их естественных позах, движениях открываются новые грани — усталости и надежды, ценности всего живого. Строится дом, возрождается жизнь...

Звучит в этой картине голос художника, искренне и глубоко размышляющего над судьбами своей земли, над проблемами жизни и проблемами творчества. Звучит в современном искусстве ясная, чистая речь живописца Бориса Угарова.

Примечания

[1] Б. Сурис. Борис Угаров. Л., 1965, с. 45.
[2] О. В. Немиро. Борис Сергеевич Угаров. Каталог выставки. Л., 1972, с. 11.
[3] См.: Г. Арбузов. Живописец исторический, живописец современности.— Искусство. 1980. № 11. с. 30.
[4] А. Дмитренко. Борис Сергеевич Угаров. Каталог выставки. Л., 1982, с. 9.



1. Возрождение. *1980.* Фрагмент

С первых лет творчества Угаров вглядывается в историю. И постепенно этот взгляд становится все более внимательным и многосложным. Это и взгляд-воспоминание, пытливо улавливающий в далеких событиях, людях нечто нетленное, сохраняющее свой смысл и сегодня. Это и стремление перенестись в прошлое, конкретный, взволнованный взгляд очевидца. В последние годы стало особенно заметным, что Угаров — исторический живописец не только потому, что он создал ряд удачных композиций, связанных с прошлым, а потому, что он постоянно думает об этом прошлом, что для него оно на самом деле является частью современной культуры и жизни.





2. В колхоз. Год 1929-й. *1954*. Фрагмент



В колхоз. Год 1929-й. *1954*



1. В колхоз. Год 1929-й. *1954.* Фрагмент



5. На Урале. *1956*



6. Старый Урал. *1956*



7. На рудниках. 1912 год. *1957*. Фрагмент



8. На рудниках. 1912 год. *1957*



9. На рудниках. 1912 год. *1957*. Фрагмент



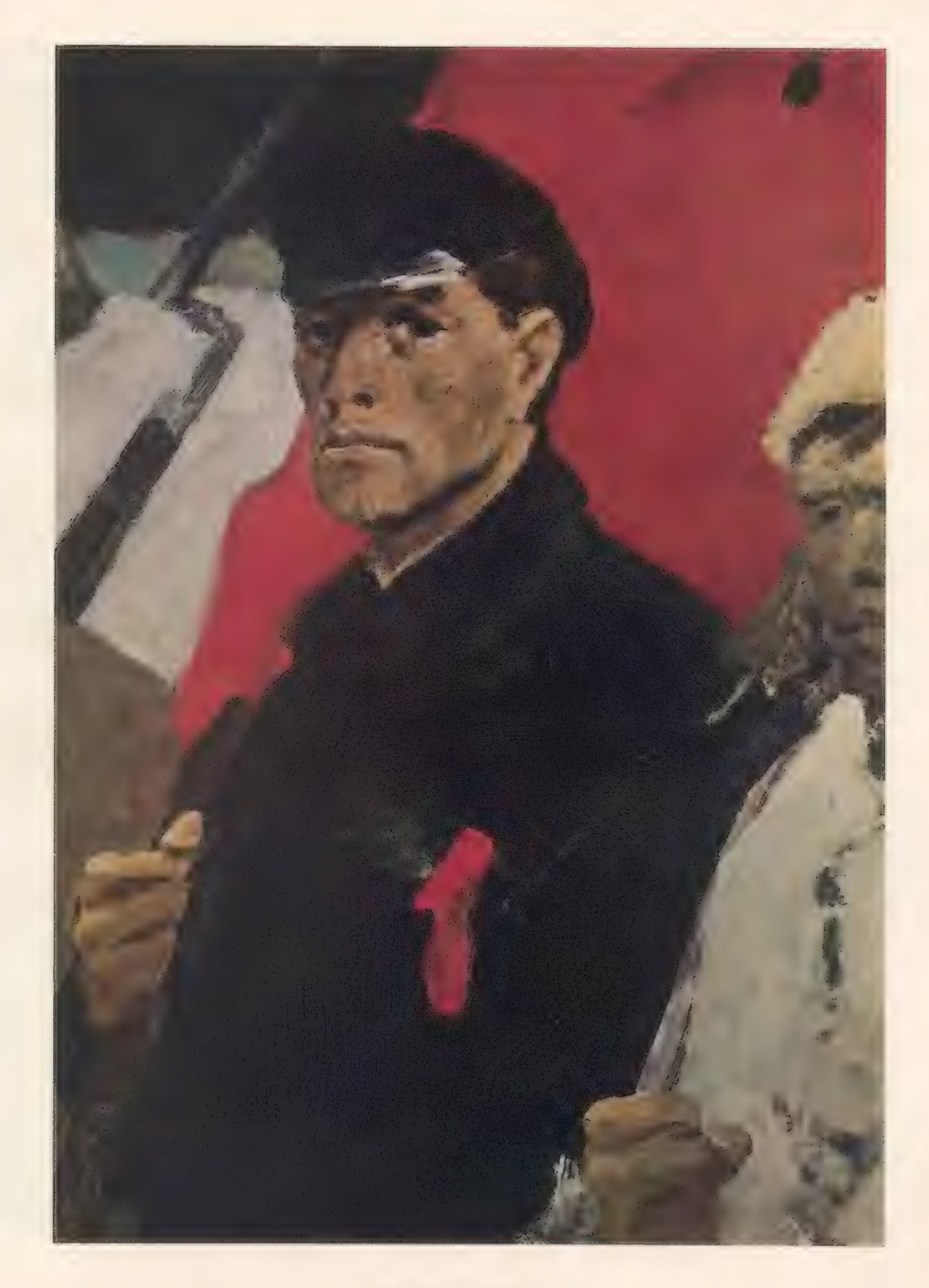
10. Пригород. *1963*



11. Окна. Герань. *1961*



12. Октябрь. *1964*



13 Октябрь. *1964* Фрагмент



11. Октябрь. *1961.* Фрагмент



15. Посиделки. *1955*



16. Рыжая лошадь. *1954*



17. Декрет о земле. *1967.* Фрагмент



18. Декрет о земле. *1967*



19. Декрет о земле. 1967. Фрагмент



20. В коммуну. *1967*



21. Солдаты революции. *1977*



22. Солдаты революции. *1977.* Фрагмент



23. Солдаты революции. *1977.* Фрагмент



24. Банька. *1954*





25. Лошадь. *1953*
26. Кони. *1954*



27. За землю, за волю! *1970*. Фрагмент



28. За землю, за волю! *1970*



29. За землю, за волю! *1970.* Фрагмент



30. Летняя ночь. *1971*



31. Мостик. *1954*



32. Земля. *1973*



53. Земля. *1973.* Фрагмент



31 Банька. *1979*





35. У перевоза. *1970*

36. Поздняя осень



37. Июнь 1941 года. *1975*



38. Июнь 1941 года. *1975.* Фрагмент



39. Июнь 1941 года. *1975.* Фрагмент



10. Сумерки. Ночное. *1978*



41. У сарая. *1979*



12. Весна на Волховском фронте. *1978.* Фрагмент



13. Весна на Волховском фронте. *1978*



44. Полдень. *1976*



45. Листопад. *1970*



16. Мать. Год 1941 й. *1965.* Фрагмент



17. Мать. Год 1941 й. *1965*



18. В бомбоубежище. *1963*



19. Ленинградка (В сорок первом). *1961*



50. Ленинградка (В сорок первом). *1961.* Фрагмент



51. Ленинградка (В сорок первом). *1961.* Фрагмент





52. Последний снег. *1955*
53. Гумно. *1968*



54 У хлева. *1967*



55. Возрождение. *1980*. Фрагмент



56. Возрождение. *1980*



57. За околицей. *1971*

Прирожденный живописец, Угаров не боится брать мотивы, к которым уже не раз обращались многие пейзажисты, в том числе такие замечательные, как И. Левитан и К. Коровин, В. Серов и Л. Туржанский. Связь с традициями русской пейзажной школы он и не скрывает, пишет зимы и весны, раннее утро и сумерки, ночное, амбары, сарайчики, лошадок,— то, что писалось до него сотни раз. Он пишет снова и так, как никто другой, ощущает неповторимость жизни природы и схватывает в ней состояния, которые до него не замечали.







58. Пастушок. *1953*
59. Лунная ночь. *1956*



60. Сумерки. *1964*



61. Новгород. Детинец. *1955*



62. Эскиз картины «Степан Разин». *1957*





63. Начало весны. *1952*
64. Февраль. *1960*



65. Ферапонтов монастырь. *1957*



66. У ручья. *1954*





67. Черемenецкое озеро. *1956*
68. Снег тает. Этюд. *1953*



69. Последний луч. *1954*



70. Последний луч. *1954.* Фрагмент





71. Желтый дом. *1979*
72. На Пскове. *1960*





73. Псковский мотив. *1960*
74. Псковский кремль. *1962*



75. Морозный вечер. *1965*





76. Весенняя ночь
77. Пристань на реке Волхов. *1965—1966*



78. На Ильмень-озере. *1966*



79. Улица в деревне. *1954*





80. Голубково. *1956*
81. Весенняя вода. *1954*



82. Весенняя вода. *1954*



93. Псков. *1962*



84. Весна. *1967*





85. Зимняя дорога. *1960*
86. Вечер. *1967*





87. Грачи. *1968*
88. Сумерки. *1980*



89. На мосту. *1963*



90. Вечер. *1975*



91. Зимка. *1977*



92. Ночная Венеция. *1962*

Обогащают Угарова как художника и зарубежные поездки. Наиболее богатые впечатления дала Италия, где ему довелось побывать и в шестидесятые, и семидесятые годы. Вначале преобладали небольшие, очень свободно решенные акварельные и живописные этюды. Позднее приходит желание обобщить впечатления; путевые наброски перерастают в емкие завершенные произведения. Мир искусства и мир действительный для него — нераздельное целое, единый художественный поток. За каждым его холстом возникает образ художника высокой культуры, для которого всегда живы старые мастера, Эрмитаж, традиции.





93. Аппиева дорога. *1971*



94. Итальянская улочка. *1971*



95. Памятник Марку Аврелию. *1971*



96. Венеция. На набережной. *1960*



97. Венеция. Гондолы. *1971*



98. Алжирка в красном платье. *1966*



99. Ночной Неаполь. *1971*



100. Венеция. Набережная Большого канала. *1971*



101. Голландия. Взморье. *1980*



102. Испания. Дон-Кихот. *1980*



103. Портрет Тани (Портрет студентки). *1971*

Проникнуть в человека, в его духовную биографию — из этого стремления естественно и органично возникает в творчестве Угарова портрет. Его портреты узнаются и по особенностям живописи, и по тонкому, целомудренному отношению к человеку, незамутненности лирического чувства. Без простоты, человечности, без теплого душевного движения немыслимо и все его искусство. Над произведениями он работает подолгу, стремится к ясности композиции, пластичности живописи, добиваясь, чтобы человек жил в замкнутом пространстве картины, чтобы мы поверили в истинность этой жизни, чтобы в ответ на длительное внимательное вглядывание возник из холста ответный взгляд.





104. На Неве. Весна. *1979*



105. На взморье. *1962*



106. Интерьер с лампой. *1979*



107. Натюрморт с рябиной. *1963*



108. Портрет студента-биофизика (сына Андрея). *1971.* Фрагмент



109. Портрет студента-биофизика (сына Андрея). *1971*



110. Гитарист. *1966*



111. Весна в поселке Решино. *1980*



112. Вечерний натюрморт. *1964*



113. Вечерний натюрморт. *1964.* Фрагмент



114. Оленька. *1977*



115. Розы и лимон. *1963*



116. На Гаванской улице. *1965*



117. Портрет жены. *1971*



118. Портрет жены. *1974.* Фрагмент



119. Портрет жены. *1974.* Фрагмент



120 Конец марта. Петровский садик. *1976*



121. Внучки. *1981*



122. Портрет композитора А. П. Петрова. *1971*



123. Портрет композитора А. П. Петрова. *1971.* Фрагмент



121 Таня. Портрет дочери. *1960*



125 Весна. Конец апреля. *1965*



126. Портрет сына художника, А. Б. Угарова. *1981.* Фрагмент



127. Портрет сына художника, А. Б. Угарова. *1981*



128. Портрет Оли. *1981*



129. Портрет Оли. *1981.* Фрагмент



130. Осенний пейзаж. *1958*



131. Пушкин в Тригорском. *1982*



132 Пушкин. Белая ночь. *1968*



133. Пушкин. *1970*



134. Нева. Белая ночь. *1971*

The work of Boris Ugarov, People's Artist of the USSR, holds a notable place in contemporary Soviet art. He is one of those masters who blaze new trails in art, drawing on tradition and the continuity of artistic experience. His fame came with the painting *Leningrad Woman. The Year 1941* (1961), a work which needs be seen only once to be remembered forever. It depicts a woman with a beautiful, spiritually illumined face, walking on a winter day along one of the embankments of the city where she performs her everyday heroic work.

To embody the spiritual strength of a people in a frail feminine image, to achieve a powerful effect in a laconic composition, and to reveal a complex content in an outwardly simple subject — all this could only have been done by a mature master and an experienced man. Before creating his *Leningrad Woman*, the artist had travelled a difficult road. The most important stage of his life was the Great Patriotic War of 1941—45. In 1941, Ugarov joined the people's volunteer corps. He did not yet know that he would become an artist, but leaving for the front, he took with him, as one of most indispensable things, a monograph by Igor Grabar about Valentin Serov. And although his artistic gift had manifested itself much earlier — as a boy he attended the studio of the Leningrad House of Scientists, where his teachers were Arkady Rylov and Mikhail Platunov, and later worked with Albert Eberling — it was on the front that he decided to devote himself to painting.

After demobilization, Ugarov entered the Repin Institute of Painting, Sculpture and Architecture. Attending the studio of Igor Grabar, a brilliant teacher and artist, he took great pains to unravel the tricks of his craft and to better assess his own individuality. In other words, he tried to find the "path to himself", about which Mikhail Vrubel once wrote, The crowning result of his training was the painting *Spring on a Collective Farm* (1961), in which Ugarov achieved a remarkable fusion of the theme with the surrounding landscape. This fusion, lending an emotional note to the narrative, was to mark many of the artist's subsequent efforts.

Although his numerous studies of the early 1950s do not reveal any independent conception, they have the unmistakable touch of charm and that devotion to nature without which one can hardly imagine a real artist. These studies also shed light on Ugarov's aesthetic sympathies Konstantin Korovin, Valentin Serov and Sergei Gerasimov — the love for whom he will carry through all his future work.

Looking at his early canvases such as *Snow Is Melting* (1952), *Shepherd-Boy* (1953), *After Bath*, *Village Street* and *Spring Water* (all 1954), one cannot fail noticing this lyrical landscapist's growing talent, his increasingly effective rendition of the simplest of landscape motifs, resulting in a noble and subtle reproduction of nature.

The picture *Joining a Collective Farm. The Year 1929* (1954) dating from the same period is Ugarov's first attempt to fully encompass the popular character. In it he appears not merely as a gifted artist but as an artist thinking on a grand scale and endeavouring to reflect his times through the prism of major social trends. It is also important that he reveals historical truth through expressive individual destinies, now marked by youthful romanticism, now rent by a dramatic incongruity between a complex personality and law-governed conditions. All these people, faces and characters live amidst radiant spring nature in a central Russian village which is drawn by the irresistible historical flow into the orbit of a new life.

Three years later, continuing to explore the popular character, the artist did a sketch for *Stepan Razin* and painted a large canvas *In the Mines. The Year 1912* in which he conveyed the mutinous "Razin" spirit in the image of a pre-revolutionary worker. Already in a sketch for this composition, which lacks any concrete faces or detail, Ugarov has arrived at a dramatic collision of the empty backgrouhd and the large crowd of people strangely dark for a clear sunny day (a collision recalling Sergei Ivanov's *The Massacre* and Valentin Serov's "*Soldiers, Soldiers, Heroes Every One...*"). Subsequently, in the process of work on the composition, after rounding off the characteristics of his personages, it was especially important for the artist to retain the spontaneously captured image of a popular crowd, its integrity and alertness, that hollow roar of wrath which arises in the solid mass of heads in the background, gradually approaches the viewer — growing in intensity — and suddenly terminates in the main hero. In his tense silence, full of hatred and menace, one can sense a tremendous inner power, a fury which is about to erupt. His eyes sparkling under the wrathfully knit brows, his hair covering the forehead, and his beard all make him resemble a *strelets* from Vasily Surikov's famous painting. He clutches his casual and unreliable weapon; the thin edge of his shirt thrown open on his breast looks alarmingly white. Everything implies an ultimately dramatic situation, that of an impending and unequal combat.

The image of a woman holding a baby introduces a strikingly humane note into this atmosphere, coming as a reminder of another life filled with family joys and sorrows, a life that has now been lost forever. The woman's face, jacket and light-blue apron, painted in beautiful, sweeping brushstrokes, stand out in sharp contrast to the dark figure of the husband, just as her jerky movement and her desperate, hasty and incoherent words now seem to him a mere annoyance.

The personal and the social, their dialectics, are expressed without any literary obtrusiveness, with a subtle feel for potentialities of painting and its own tremendous effect. Having decided to reflect the disturbances on the Lena gold fields, which were supressed with a cruelty that shocked the whole of Russia, the artist went to Nizhny Taghil. There he did a large number of studies, seeking a truthful representation of the environment, human types and clothes. However, he saw his main task (and this gradually crystallized into his artistic objective) in concentrating the theme in an integral, generalized image so expressive as to be for long imprinted in one's mind.

Compared to the vigorous, colourful painting of this picture harking back to the Russian artistic traditions of the late nineteenth century, his *Leningrad Woman*, done in 1961, looks austere, ascetic, perhaps even graphic in its vocabulary; and behind this laconicism one can sense the wise ability to eliminate all but the most essential, an ability achieved by years of agonizing toil.

Ugarov was later to recall: "Twenty years had passed since I saw this woman in besieged Leningrad; I saw her working on the defense line, looking after children and old men, helping soldiers, bravely bearing her misfortunes. I saw this kind, tolerant, severe and beautiful woman, a mother and a warrior." In December 1945, while still a student, he made the following entry in his diary: "The theme of Leningrad under siege excites me a great deal. I want to convey at least some of those feelings and emotions which overwhelmed the residents of Leningrad at that time... Frost, one can hardly breathe... The Neva embankment. Solitary human figures move along a snow clad road."

Ugarov remembered many Leningrad women who had endured he trials of the war, but he painted only one, and that one personified all. Her image flashed out before his mental eye as an instantaneous and heart-rending stop-action still. The tragic beauty of her appearance brings to mind a gallery of Russian women extolled by Russian artists and writers, of women who, despite all the hardships of life, performed their moral duty.

In the uniform colour and tonal flow there develops the image of the heroine. The colour of her kerchief echoes the colour of the houses; the greenish-grey hues of the war, of the "blockade", are evident in the face and dress of the woman — they are present even in the rails, water and the snow which, while remaining white, is still full of their repercussions. The tonal and coloristic integrity not only attests to the high painterly merits of the picture, but also makes one believe that everything one sees bears a remarkable stamp of authenticity, that all this really happened.

The face of the heroine dominates the picture, is its psychological centre. However, it is deliberately shifted toward the edge of the canvas and leaps to the viewer's eye only after he has absorbed the picture as a whole, only after he has breathed in the cold winter air and examined the houses so dear to every resident of Leningrad and reminiscent in their alert austerity of fortification walls. One might call the picture's composition the "composition of overcoming". The seemingly infinite band of houses and a river, the rails receding beyond the frame of the canvas, and the little figures in the background expand the limits of the portrayal and create the impression of a vast space which this woman — the very personification of the city's proud, freedom-loving spirit — finally overcomes. Bringing us back to the years separated from ours by decades of peaceful life, the picture breaks the hearts especially of those people who saw this, and reminds of that which should never be forgotten to those who did not. "I'm walking along the roads of the former battles. I'm walking along our street. Here I left my heart in that fierce great year."

This is a very concrete story about the winter of 1941. Yet there is that sensation of the eternal which arises only when a powerful life impression grows into a work of art. Man is beautiful at very crucial moments as long as he remains a human being. And if the artist has succeeded in revealing that beauty, then he has fulfilled his task. In his *Leningrad Woman*, Ugarov seeks and records man's human, moral beauty, and therefore this picture has proved not only successful but also congruent with the main tradition of Russian culture in which aesthetic values have been always conditioned by ethic criteria.

Lyricism is a constant feature of Ugarov's work, echoing his artistic aspirations and human inclinations. Thus, a lyrical sensation of nature almost always pervades his studies, which are sometimes executed for his future compositions. For example, the studies *In the Urals*, *The Old Urals* and *Nizhny Taghil* preceded the painting *In the Mines*, while *Wintertime*, *Winter Road* and *Winter Works* belong to the studies united by *Leningrad Woman*. More often, however, Ugarov takes up landscape scenes as independent works of art.

A born artist, Ugarov is not afraid of treating motifs already painted repeatedly by many other landscapists,

including such outstanding ones as Isaac Levitan, Konstantin Korovin, Valentin Serov and Leonid Turzhansky. On the contrary, he does not try to conceal his links with traditions of the Russian school of landscape painting. At times, these links are palpably noticeable, expressed as they are in similar colour relations, texture and composition, as exemplified by *Chestnut*, *Evening Shadows*, *The Last Ray* (all 1954) and *Calm* (1955), at others they are felt in Ugarov's attention to states of nature, which also attracted his favourite artists. Ugarov depicts winters and springs, early mornings and dusks, night-watches, barns, small sheds, and little horses, in other words, scenes which had been painted hundreds of times before him. He paints all this yet one more time, and his landscapes cannot be confused with anybody else's. It is not easy to explain why we recognize at once Ugarov's landscapes. There have been quite a few landscapists in recent decades as strongly enamoured of nature and its unpretentious charm. Suffice it to mention V. Stozharov and V. Gavrilov, Ye. Zverkov and A. and S. Tkachov, E. Bragovsky and I. Sorokin, V. Sidorov and V. Tokarev. Perhaps Ugarov senses the inimitable life of nature and captures those of its states which had not been noticed before; similar, but not precisely the same conditions have of course been recorded. Or perhaps Ugarov, as any great artist, is natural in expressing his feelings, and they are unique like nature. And also because in his favourite colour harmonies he always discovers new hues, just as they occur in nature.

In his study *After Bath* (1954), the soft' patches of the already darkened March snow, lingering here and there on the roofs of peasant cottages, fences and barns, are enlivened by the figures of women and children coming out of the bathhouse and climbing up the hill-side. Red, black and yellow are all small patches of colour which suggest the well-steamed faces, and the movements hampered by heavy clothes, and which betray the clear gaze of an artist who perceives the village's run-of-the-mill-existence in a festive and poetic vein.

Ugarov is also attracted to winter landscapes with their extremely subtle relations of snow, vistas and sky. One of his most accomplished studies, *Little Winter* (1978), shows a grey sky, a grey log cottage, a fence, a dark strip of a forest on the horizon and an approaching sledge with a *muzhik* in a grey sheepskin — in fact, a purely tonal scale ranging from white to dark grey. But give it a closer look and you will see how elegant, integral, rich and true to life this scale is. It turns out that these qualities can be achieved without using too emphatic means. It is sufficient to introduce slightly differing warm, ochreous-brown hues into the depiction of the sledge and the horse, to trace the complex rhythm of the warm and cold hues in the fence and snow, and to convey the spatial fluctuations of colour from the road in the foreground to the sky; this is the quintessence of Ugarov's mastery of colour values.

In composition, his landscapes are ultimately natural, invariably creating an atmosphere of trust. It seems as if it were impossible to see differently a road (*Winter Road*, 1960), or a brook running under a curving log bridge (*Little Bridge*, 1955), or several village cottages receding into the distance, with a bright huge moon creeping out behind them (*Moonlit Night*, 1956), or a homely horse grazing on a meagre autumn meadow (*Edge of a Village*, 1970). In all these canvases we do not find sophisticated compositional tricks or unexpected devices alien to the Russian scenery with its surprising artlessness of space, whose only "decoration" at times amounts to an old ramshackle fence, two or three *izbas* somewhere near the horizon, and a humble horse of an uncertain coat, with the mane and tail the colour of ripe wheat. Despite its nondescriptness it is difficult to part with this horse, as if it were evoking in us memories of childhood: a plain meadow, a warm dotted line of a hedge, a strip of a distant forest, and a whimsical jumble of the irrerular rectangles of the roofs. Without indulging in any loud effects, Ugarov paints so that his works never fail to touch the heart.

Nor is there anything in the colour organization of his canvases that makes them enticingly decorative. Ugarov does not favour open colours, either in nature or in painting. On the contrary, a motif's complete lack of a definite colour or hue induces him to start a new canvas. Hues not yet expressed, not yet termed on the palette, trigger his artistic imagination, present him with an alluring difficulty which he takes pleasure in overcoming. Consequently, there arises a fascinating combination of an unpretentious motif, a complex painterly elegance and a thoroughly elaborated coloristic tonality. In this respect Ugarov continues the aesthetic trend peculiar to Leningrad landscape painting in the 1920s and 1930s, and has much in common with several brilliant contemporary artists developing this tradition.

Ugarov the landscapist derives inspiration from his trips across the country, and particularly across ancient Russian towns, which have given birth not only to pencil and watercolour sketches, but to such paintings as *Novgorod. The Detinets* (1955), *Pskov* (1962) and *On Lake Ilmen* (1966), notable for their vigour and well-thought-out artistic intonation alien to reporters' eloquence. His trips abroad also enrich his range of subjects. The most unforgettable impressions are linked with Italy, which he visited in the 1960s and 1970s. At first, he mostly did small, very free studies in watercolours and oils, including *Venice* (1960), *Venice. Gondolas* (1961), *Street in Assisi* and

Venice by Night (both 1962), in which he managed to capture the wealth of colour relations peculiar to this city. Later he summarized his impressions, and the travel sketches, as if by themselves, grew into capacious complee works, among them the watercolours *The Lights of Naples*, *The Appian Way*, *Monument to Marcus Aurelius*, *Condolas* (all 1971), and oil studies.

In *Italian Street* and *By a Trattoria* (both 1971), Ugarov depicts a typical outskirt, with its dark narrow streets, unstuccoed houses and its typical inhabitants. In *Venice. The Grand Canal Embankment* (1971), the artist treats what has become one of the most popular images of Italy and the symbol of Venice. We see the blue lagoon, the graceful black gondolas, the white dome of Santa Maria della Salute, the sparkling Doge's Palace, a vista with receding arcades, bridges, and a motley crowd. Camille Corot and Albert Marquet once painted almost from the same vantage point; it was also there that Anna Ostroumova-Lebedeva did her watercolours. Ugarov's grasp of wide space (note the format strongly extended along the horizontal), his attention to the specific appearance of the buildings and their calm texture manifest his reverence for this masterpiece which evokes the desire not so much to paint a work similar to none, as to encompass the finest creations of art which have withstood the test of time, to embrace the mystery of beauty, and to prolong in himself this state of rapture.

For Ugarov art and reality are an inseparable whole, a single artistic flow. His best works, whether concerned with the past or present, are invested with a perfect, one may say, 'museum' aesthetic form. Behind each of his canvases there arises the image of a man who always cares for the Old Masters, the Hermitage and traditions. Whereas some, even very good, painters, receive the decisive creative impulse from reality itself, for Ugarov artistic impressions prove as vital as life impressions.

Once speaking before the students of the Academy of Arts (where he has taught for over forty years), Ugarov remarked: "It seems to me that the very profession of an artist and teacher compels one to be a pupil throughout one's life, to perfect one's skills, and turn to those ideals which will be dear for the rest of one's life. For me, personally, these are the outstanding Russian artists Valentin Serov and Vasily Surikov, as well as the superb Hermitage collection where one finds revelation in such masters as Titian, Velázquez, El Greco and many, many others. . . My recourse to the artists, my favourites, always follows the line of cognition. I wonder how could they have penetrated so deeply man's inner world. . ."

To assess man, his spiritual biography — this is the aspiration which inspires Ugarov to paint portraits. He writes to his relatives: "You know why I paint them; it is because I know them best of all, love them best of all, because they live beside me."

He paints them simply and spontaneously, introducing in the portrayal the customary objects of his room, his workshop, but without any commonplace features. He constantly tries to capture in his dear and near ones that universal human essence which characterizes the protagonists of his pictures and which conforms to his high notion of human personality.

Ugarov's portraits can be recognized by their distinctive painting, by a subtle, chaste attitude to man, and by a pure lyrical feeling. His heroes live their own inner life, there exists between us and them an invisible distance — a distance of respect which does not stand in the way of grasping all the depth of the models' inner world, but which seems to exclude superficial contact.

Already in his relatively early portraits, done during the 1960s, such as *Tania. Portrait of the Artist's Daughter* (1960), the drawing *Tania* (1965), *Portrait of a Girl* (1963) and *Reading a Book* (1965), one can discern the characteristic tonality of all Ugarov's portraits. His most mature, profound works were produced during the 1970s and include *Portrait of M. Ugarova*, *Portrait of a Student-Biophysicist* (both 1970), *Portrait of the Composer Andrei Petrov*, *Portrait of a Student Girl* (both 1970) and *Portrait of the Artist's Wife* (1974). Looking at these works we try to unravel the mystery of the faces and souls, and when stepping away from any one of these canvases we once again feel convinced that we have just peered into an infinitely profound and sophisticated human character.

His understanding of the high purpose of portraiture, his sense of responsibility before this, perhaps most ethical genre of art, are similar to those of the outstanding portrait painters of the past — the Spanish masters of the seventeenth century, the marvellous Russian portraitist of the eighteenth century, and Valentin Serov.

Ugarov works on portraits for a long stretch at a time, striving to achieve compositional clarity and faultless modelling. He places his models in the enclosed space of a picture and he makes us believe in the reality of their life, so that a reciprocal look appears on the canvas in response to a long scrutiny. Once again, as it was with his *Leningrad Woman*, one may argue whether it is important if the background is painted in slightly whiter or darker colours, if the head is turned sharply or softly, if the arms are strained or hopelessly lowered. However, all these unostentatious features, all this constant care for perfection, account for a specific solemnity of his portraits, their pure, sublime quality. These women, girls and boys of our times are seen through their basic, fundamental traits, traits that make them akin to those who look at them today, and also to those who sat for artists of long ago.

Ugarov is delighted to see how in the flow of complex contemporary life women retain something eternally feminine, their fragility, elegance and charm. He tirelessly reveals in his models that which never dies away — the beauty of human thought and human dignity.

Portrait of a Student-Biophysicist (son) and *Portrait of a Student Girl* (daughter) indisputably reveal the hand of a single master. There is an affinity in the treatment of the background, which is smooth and neutral but not abstract, accurately reproducing a corner of the interior; placed on the wall in much the same way is a study; in both cases we see a calm silhouette dominated by flowing lines. The faces are directed at the viewer so that gazes meet. For all their stylistic similarity, however, each portrait has its own external form which serves to enhance, make even more unforgettable everything we read in the face. The silhouette of the son is enclosed, designated by a big dark spot of colour accentuating the face and arm. The silhouette of the daughter is lighter, more illusory and open into space; her face is well defined in the composition, but is not as accentuated, and it is surrounded with light — a white gown and a white wall; the light colour also prevails in a winter landscape hanging on the wall. Ugarov tells a calm, intellectual story about people in all of his portraits. At the same time their painterly solution, while possessing a conceptual affinily, is in each case completely self-contained and therefore lingers on in our memory.

Ugarov seldom paints people outside the circle of his friends and relatives, with exception of *Portrait of the Composer Andrei Petrov*. However, as the artist himself says, he could never have painted this portrait without knowing the man, his character and his behaviour. The creation of a portrait presupposes a mutual sympathy of painter and model in which case the "latter should evoke my desire as an artist to paint precisely this man or woman". The above-mentioned portrait was painted in Ugarov's workshop, but in order to catch his model's style of behaviour and to preserve his natural pose and facial expression, the artist had to drop in the composer's study to "check him at home". This enabled Ugarov to avoid a touch of officiality, although the composer's figure is rendered rather solemnly. The naturalness and lively look of the gifted and charming interlocutor is combined with a certain tension quite understandable in a man not accustomed to posing (incidentally, everything is painted in very dense brushstrokes, with a superb feel for flat and spatial relationships). The contrast between the pose and the habitual motion of the hands, a homespun sweater and a black piano enhances the emotional content of this austere and inspired portrait.

Ugarov's work cannot be imagined without women and children, without heartfelt human emotions. Even the most dramatic of his pictures — for instance, his *Leningrad Woman* or *In the Mines* — are coloured by lyrical intensity and preserve the warmth of human feeling. That is why his interest in contemporary people and in the past is one harmonious whole. Andrei Petrov once remarked: "He is a frank, very natural man. And not only in portraits, but in historical paintings as well; in all he paints he depicts events dear and familiar to him."

From the very beginning of his artistic career Ugarov looks closely at history, and little by little does so ever more attentively. He treats distant events and people as something imperishable, something meaningful even today. In his painting *"For Land, for Freedom"* (1970), a formation of soldiers is perceived through the troubled and loving gaze of a woman who is trying to pick out somebody among the departing peasants. At the same time, her figure is rendered through the perception of these peasants who have just become soldiers, for whom, like for us, this woman is a symbol of faithfulness, expectation and home. Thus, this scene of departure acquires a spiritual sense: for land, for freedom but also for dear ones, for children, wives and mothers.

In *The Decree on Land* (1967), a woman comes up to a crowd of peasants listening to a Read Army man and already from afar pricks up her ears to scraps of conversation reaching her. In *Mother. The Year 1941* (1965), we see almost the same woman giving a farewell look to a group of volunteers going to the front. Instilled with sorrow and hope is the image of a peasant past whom horsemen are rushing toward the land waiting for liberation (*The Land*, 1973). Even if there is no figure which would directly express the artist's feeling, each of his works invariably has an emotional tinge which makes each scene sound truthfully and powerfully, not only convincing the viewer of the authenticity of the event portrayed, but also charging him with the joy or sorrow which overwhelms the heroes of his works.

The picture *October* (1964) appears as a buoyant march of the revolution. From the dark windows of ramshackle cottages in a provincial street people are gazing with alarm or enthusiasm at the messengers of a new world, which adds firmness to the posture of the marching men and lends confidence to the expression of their faces. The artist himself assesses the picture as follows: "I wanted to convey the beauty of a revolutionary deed in a visible, plastically expressive image. Seeking historical truth I decited to avoid the false effect which is incompatible with the theme of the revolution and the people. I aimed to achieve documentary precision and, at the same time, to retain the romantic spirit of the events."

Ugarov treated the theme of the revolution and the people at different periods of his career, each time handling it in a different way, either through an individual face or character shown in close-up — *Joining a Commune*, *To Hard Labour* (both 1967), *Soldiers of the Revolution* (1977) — or, more frequently, through a mass of people uniting a multitude of individualities and enabling him to portray a variety of faces, young and old, joyful and stern, determined and shy, thus emphasizing the integrity of this mass as a social force (in this he adheres to the distinctly Russian understanding of a historical painting as a "choral" one). Although his compositions *October* and *"For Land, for Freedom"* are especially characteristic in this respect, his wide-ranging historical view can be sensed in each of his works: it is his distinctive way of pondering life and a quality of his artistic nature.

He tends to arrange his characters into groups in such a way that both the former and the latter preserve their lifelike quality and independence. He designates groups by spots of colour or creates expressive contrasts between them and individual planes and figures. The complex and intricate rhythms of his compositions never obstruct the natural perception of a given situation, while endowing it with features of a well-thought-out system. And if we take into account that these rhythms merge with the movement of colour, with an elegant play of warm and cold hues, with the subtlest gradations of white and dark, we will be able to better understand that touch of refinement which is typical of most of Ugarov's canvases.

The Great Patriotic War of 1941—45, which prompted Ugarov to take up the brush, could not fail to become the underlying theme of his work. This theme is set in the context of a genre scene (*Spring on the Volkhov Front*, 1978); it appears in *Mother. The Year 1941*, the most dramatic of his paintings, and also in his spiritually noble *Leningrad Woman.*

In *June 1941*, the artist makes use of his favourite warm golden scale in which the earth and water, the sky and ancient architecture, a woman suckling her baby, a foal reaching out for its mother, and children are all natural and beautiful manifestations of life which, it would seem, has everything required for happiness. But even a cursory glance at the picture enables us not only to catch its beauty, but also to sense the notes of alarm that permeate it. They sound in the lonely figures in the right-hand part of the canvas, in the tender and infinitely sad movement of the woman, in the spatial contrast of rhythms and pauses, and in the shadow of the background whether cast by a cathedral or by an impending trouble, for this is June 1941.

Suddenly one notices that the clarifying dates figure in many others of Ugarov's works, among them *Joining a Collective Farm. The Year 1929*, *In the Mines. The Year 1912*, *Leningrad Woman. The Year 1941*, and *Mother. The Year 1941*. These dates draw our attention to the message and artistic structure of his pictures; they imply that complex social collisions, psychological situations and tragedies exist in concrete historical time, that such universal things as youth, love and motherhood are common to all mankind, and that all these lyrical elements are inseparably linked with the destiny of our planet, with the hardships and trials that fell to its lot.

In recent years it has become especially clear that Ugarov is a historical painter. Not because he produced a number of successful compositions concerned with the past, but because he constantly thinks of this past, for him a part of contemporary culture and life. It is only natural that recourse to the history of culture gave birth to such significant works as *Autumn Rains* by Victor Popkov, *Garcia Lorca* by Andrei Mylnikov, *In El Greco Café* by Victor Ivanov, and the *Classical Cycle* by Evsei Moiseyenko, let alone numerous sculptures and graphic pieces. Echoing these works is Ugarov's *Spain. Don Quixote* (1961). One might call this canvas a reflection or a reminiscence of Spain, of Cervantes and Velázquez, Ribera and El Greco. Its painting, extremely deep in tone, matches its tense composition and the agitated rhythm of Don Quixote's and Sancho Panza's figures shifted to the lower frame, with the huge massif of land and the spears thrust skyward behind them. The impeccable and integral texture built upon overlain paints creates the shimmer of colour in depth. All this is associated in our mental eye with complex reflections and emotions, and evokes the sensation of an endless time-flow involving the past, the present and the future.

Just as naturally Ugarov treats the image of Alexander Pushkin in paintings such as *Pushkin. White Night* (1968), *Pushkin* (1970) and *Pushkin at Trigorskoye* (1982). Like many other Russian artists, Ugarov sees Pushkin as a living symbol of devotion to art, a personification of art itself. He appears on the streets and embankments of the St. Petersburg of the classical period and, regardless of how paradoxically it may sound, even of contemporary Leningrad, helping to reveal the city's unfading charm. Ugarov's townscapes, usually drawn with pen — *The Winter Canal*, *University Embankment*, *On the Moika* and *By the Mining Institute* — are gossamer-fine, elegant and flooded with light; they are pervaded by a lucid, elevated mood not depending upon what they depict, whether present-day students standing by the parapets, or contemporaries of the great poet. Only an artist prompted by inner inspiration could have created such a vivid image of Pushkin. This image would never have been possible had not Ugarov accurately captured the gusts of the Neva wind

impetuously rushing upon the arch over the Winter Canal, or the unchanging blueness of the water by the Peter and Paul Fortress, or the specific hue of the Leningrad skies, seen through the eye of a landscapist who has perfected his powers of observation in hundreds of studies. This poetic image could not have been created without that "Petersburg" culture of perception, that painstaking selection so characteristic of Ugarov.

By tradition, Ugarov is usually placed in the category of stable artists, devoloping gradually and always along the same lines. This is right and, yet, not right, for in Ugarov's development there are many complex and unpredictable things: he depicts the past and the present, faraway Spain and man of today, a mother seeing off her son to the front and Pushkin. Nobody will be surprized if tomorrow he embarks on new themes, if his easily recognizable plastic system takes unexpected turns. Whatever he paints, be it a small study or a large thematic composition, a still life or a portrait, everything bears the stamp of artistic affinity, revealing an integral creative temperament. Although the artist's works become more complex in form, more refined in colour and freer in execution, there is always a deep inner unity between his early and later canvases. Compare, for instance, his *Winters*, *Horses* and *Barns* of the sixties and paintings of recent years such as *Windy Day* (1978), *By a Barn* (1979), *Spring in the Suburban Settlement of Repino* (1980); take his study *Seashore* (1962), and the canvas *The Granddaughters* (1981); examine the coloristically buoyant landscape *Spring. The End of April* (1969) and *The Neva. White Night*, built on half-tones (1971), his sophisticated portraits and unexpectedly simple *Portrait of M. Ugarova* (1970) or such delicate, pastel-like portrait as *Olen'ka* (1980). This unity is evident in his understanding of the fundamental principles of painting, of moral and aesthetic values, as well as in his attitude to tradition and contemporary reality. That is why all his works show an unhurried, "thoughtful" evolution when new tasks arise naturally, obeying the hidden logic of his creative path, a path based on the consistent development of his painterly idiom and on the continuous enrichment of his personality.

Without any exaggeration we may say that Ugarov, like many other serious artists, paints all his life one and the same picture telling of the earth and the people living on it, telling of war, toil and leisure; and of the Soviet village coming back to life after the war. This latter theme is treated in one of his large pictures, *The Rebirth* (1980).

Here, as in many other works by Ugarov, the key features of reality are fused together. The relationships of earth and sky are well balanced placed against their background are a pregnant woman, a man and a boy, horses, birds and corn—everything that the artist loves, values and paints. At first glance it seems that these are our own times, that it is a genre sketch of a family resting in the fields. Not at once do we notice in the depths of the picture the remains of a burnt down house and beside it a new frame: something has been irretrievably lost, something just comes into life again. Our gaze returns to the figures whose poses and gestures speak of fatique and hope, of the everlasting value of all living things. A house is being built, marking the beginning of a new life.

V. Leniashin



1922

Родился 6 февраля в Ленинграде в семье рабочего.

1930—1941

Учится в средней школе, которую оканчивает весной 1941 года. Занимается в художественной студии Дома ученых у А. А. Рылова и М. Г. Платунова. Посещает студию А. Р. Эберлинга.

1941—1945

Добровольцем уходит на фронт, артиллеристом-наводчиком участвует в боях на Ленинградском и Волховском фронтах, в Карелии и на Дальнем Востоке. По заданию командования в 1944 году в составе группы военных художников оформляет в Лодейном Поле музей Победы; создает картины «Переправа артиллерии через реку Свирь» и «Артиллерия в горах»; работает над портретами.

1945—1951

Поступает на первый курс живописного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. С третьего курса занимается в мастерской монументальной живописи И. Э. Грабаря, у В. М. Орешникова (живопись) и А. А. Мыльникова (рисунок). Получает звание художника за дипломную картину «Колхозная весна».

1951—1954

Учится в аспирантуре при живописном факультете Института им. И. Е. Репина (руководитель А. М. Герасимов). Работает над картиной «В колхоз. Год 1929-й», за которую в 1954 году ему присваивают ученую степень кандидата искусствоведения. С 1952 года — ассистент кафедры рисунка. Принят в члены Союза художников СССР.



Б. С. Угаров. 1944.
Фотография



Б. С. Угаров пишет картину «Октябрь». 1963.
Фотография



В первом ряду: С. Т. Коненков, В. М. Орешников.
Во втором ряду: Г. Ф. Соколова, А. К. Соколов, А. Г. Пестова, Б. С. Угаров. 1954.
Фотография



На Академической даче. Б. С. Угаров, Н. Н. Брандт, М. К. Копытцева. 1968.
Фотография

На Академической даче. 1982.
Фотография

Б. С. Угаров с внучками
Аней и Олей. 1982.
Фотография

Обсуждение выставки
«Изобразительное искусство
Ленинграда». Москва. 1976.
Фотография





1955—1957

Совершает творческие поездки по Ленинградской, Новгородской и Вологодской областям. Собирает материал (поездки на Урал) и работает над картиной «На рудниках. 1912 год».

1958—1960

Поездки в Новгород и Псков. Поездка в Италию.

1961—1962

Поездка в Финляндию.

1963—1965

Путешествует по Ленинградской области. Поездка в ОАР.

1966—1967

Пишет пейзажи и этюды под Новгородом, на Ильмень-озере, в Старой и Новой Ладоге, в Киришах. Создает картины «На каторгу», «Декрет о земле», «В коммуну». Поздка во Францию. Творческие командировки в Венгрию, Польшу и Болгарию.

1968

Присвоено звание заслуженного художника РСФСР.

1971

Присвоено звание профессора кафедры живописи и композиции Института им. И. Е. Репина Академии художеств СССР. Присуждена золотая медаль и диплом Академии художеств СССР за картину «За землю, за волю!». Поездка по Италии.





Б. С. Угаров среди профессоров, преподавателей и студентов Института имени И. Е. Репина. 1982. Фотография

1972

Персональная выставка, Ленинград, Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР.

1973

Избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР.

1975

Избран председателем правления Ленинградской организации Союза художников РСФСР. По командировке Министерства культуры СССР выезжает в ГДР и ФРГ.

1976

Присуждена Государственная премия РСФСР им. И. Е. Репина за картины «За землю, за волю!», «Июнь. 1941 год», «Земля».

1977

Назначен ректором Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Присвоено звание народного художника РСФСР.

1978

Избран действительным членом Академии художеств СССР. Поездка по Испании.

1980

Избран делегатом XXVI съезда КПСС.

1980—1981

Персональная передвижная выставка по городам Советского Союза.

1982

Присвоено звание народного художника СССР. Персональная выставка в Ленинграде, в Государственном Русском музее и в Академии художеств СССР в Москве.

1983

Избран президентом Академии художеств СССР.



Б. С. Угаров. 1982. Фотография

КАТАЛОГ ОСНОВНЫХ РАБОТ Б. С. УГАРОВА *

Принятые сокращения

Акв. — акварель
Б. — бумага
Г. — графитный
Ит. — итальянский
К. — картон
Кар. — карандаш
М. — масло
Х. — холст
Черн. — черная

Размеры даны в сантиметрах. Произведения, местонахождение которых не указано, являются собственностью художника.

ЖИВОПИСЬ

1937

Натюрморт. Белый чайник на белой скатерти
Х., м.

Натюрморт с иранским подносом
Х., м. 46×52

Натюрморт с медным тазом
Х., м. 53×54

Натюрморт. Череп
Х., м. 29.5×41

Первомайская демонстрация. Этюд
К., м. 15×18,5

Портрет старика
Х., м. 52×37.5

1939

Автопортрет
Х., м. 60×50

Александр Невский. Эскиз
Х., м. 23,5×34

Нева. Лед идет. Вариант композиции на тему «Строительство Петербурга»
Х., м. 74×85

1940

Лодки. Этюд
Х., м. 39×62

Портрет матери. Этюд
Х., м. 47×41

1944

Автопортрет
Х., м. 73×53.5

Беломорск. Белая ночь
К., м. 36.5×25

Оленья упряжка. Эскиз
Х., м. 46×64

Портрет солдата Соколова
Х., м. 50×38

1945

Артиллерия. Эскиз
Х., м. 40×62

Артиллерия в горах. Эскиз
Х., м. 59×39

Блокада. Эскиз
Х., м. 59×45

Город Ворошилов
К., м. 17.5×33

Город Ворошилов
К., м. 19.5×24.5

Город Ворошилов
Б., м. 12.5×16.5

Город Ворошилов. Этюд
К., м. 23×29

Город Ворошилов. Дождь. Этюд
К., м. 13.5×26

Костер в сопках. Этюд
К., м. 24.5×33

Манчжурия. Этюд
К., м. 16×30.5

Натурщица. Этюд
К., м. 30×24

Под Ярославлем
Х., м. 12.5×18

Портрет архитектора Георгиевского
Б., м. 17×15

Портрет архитектора Георгиевского. Этюд
Б., м. 28×31

Портрет медсестры
Х., м. 59×44

Портрет художника Лаптева. Этюд
К., м. 25×22

Сарай. Этюд
К., м. 20.5×26

Спящий Георгиевский
Б., м. 22×27

С разведки. Эскиз
Х., м. 44×64

Телефонистка
Б., м. 16.5×16.5

Уссурийский край. Этюд
К., м. 23×15.5

Ярославль. Этюд
Б., м. 23×24.5

Ярославль. Зима
Б., м. 16×20

1945—1946

Артиллерия в горах. Эскиз
Х., м. 100×80

1946

В сенях. Этюд
Х., м. 52×40

Мустамяки. Дом с красной крышей. Этюд
К., м. 35×50.5

Мустамяки. Этюд
Х., м. 57×69

Мустамяки. Этюд
Х., м. 58×70

Мустамяки. Пашня. Этюд
Х., м. 40×62

Окраина деревни. Этюд
Х., м. 40×52

Осень. Мустамяки
К., м. 33×47.5

Портрет Марианны
Х., м. 90×75

Портрет М. Б. Фейгельсона
Х., м. 59×47

Портрет спящей мамы
Х., м. 39×50

По следам войны. Эскиз
К., м. 59×85

Русская печка. Этюд
К., м. 25.5×32.5

Стадо. Этюд
Х., м. 48×62.5

Финский домик. Этюд
К., м. 28×46

1947

Долина Кавказа. Этюд
Х., м. 57×70

Зимой. Этюд
Х., м. 51×40

По следам войны. Эскиз
Х., м. 48×60

1948

Вечер. Этюд
К., м. 21.5×30.5

Интерьер. Этюд
Х., м. 52×40

---
* Каталог составлен Г. С. Арбузовым.

Лесные дали. Этюд
К., м. 17×60
Литва. Избы. Этюд
К., м. 16×29
На мосту. Этюд
Х., м. 70×58
Они сражались за Родину. Эскиз
Х., м. 38×90
Новильнюс. Этюд
Х., м. 32×42,5
Портрет А. Н. Стрежневой
Х., м. 65×47
Портрет М. Угаровой
Х., м. 75×50
Сирень. Натюрморт
Х., м. 56×40
Сумерки. Этюд
Х., м. 39×48
Тала
Х., м. 63×54

1949

Весна на Оредеже. Этюд
Х., м. 29,5×44
Женский портрет
Х., м. 90×70
Лето. В горах. Эскиз декоративного панно
Х., м. 56×40
Март. Этюд
К., м. 17,5×24
Осень. Этюд
К., м. 16×30,5
Пастух. Этюд к картине «Колхозная весна» 1951 г., находящейся в Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР, Ленинград
Х., м. 84×63
Новильнюс
Х., м. 32,5×43
Новильнюс
К., м. 12,5×34
Подвиг Александра Матросова
Х., м. 64×96
Поля. Этюд
К., м. 16×30
Портрет девочки
Х., м. 38×55,5
Рожь. Этюд
К., м. 20,5×29

1949—1950

Вечер. Этюд
К., м. 13×20

1950

Портрет В. Гольдрина
Х., м. 74×49

Этюды и эскизы к картине «Колхозная весна» 1951 г., находящейся в Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР, Ленинград

Весна
Х., м. 24×42
Весна
Х., м. 20×30
Голова кузнеца
К., м. 24×23,5
Заправка трактора
Х., м. 31×43
Кузнец
Х., м. 45×30
Кузнец
Х., м. 19×15
Кузнецы. Этюды голов
Х., м. 34×47,5
Кузница
Х., м. 20×30
Ледоход
Х., м. 15×28,5
Механический плуг
Х., м. 15×30
Ново-Сиверская
Х., м. 22×43
Ново-Сиверская
Х., м. 35×38,5
Походный горн
Х., м. 31,5×28
Сеялка и трактор
Х., м. 20×30
Фигура подростка
Х., м. 44×29
Эскиз
Х., м. 31×59
Эскиз
Х., м. 20×39,5
Этюд
Х., м. 30×59,5

1951

Колхозная весна
Х., м. 130×250
Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР, Ленинград
Май. Этюд
Х., м. 30×60
На бревнах. Эскиз
К., м. 17×35
Середняк. Этюд к картине «В колхоз. Год 1929-й» 1954 г., находящейся в Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР, Ленинград
Х., м. 83×65
Сестрорецк. Этюд
Х., м. 20×30

Смерть в пересыльной тюрьме. Эскиз
Х., м. 44×64,5

Эскиз картины «На Волге широкой» 1952 г., находящейся в Главном управлении культуры Ленгорисполкома
Х., м. 40×77

Эскиз картины «На Волге широкой» 1952 г.
Х., м. 39×75

Эскиз неосуществленной картины «В. И. Ленин»
Х., м. 40×36

Этюд
К., м. 10×21

Этюд
К., м. 10,5×21

1952

Весенняя дорога. Этюд
К., м. 24×34
Весна. Этюд
К., м. 15×36
Встреча
К., м. 37×73
Совхоз «Подмосковье». Московская область
Городок. Этюд
К., м. 32×49,5
Деревня Кишарино. Этюд
29×41,5
Дорога. Этюд
К., м. 38×48
Земля. Последний снег. Этюд
К., м. 55×74
Избы. Этюд
К., м. 20,5×26
Колхозный кузнец
Х., м. 90×70
Колюч лед
Х., м. 61×100
Лошади. Этюд
К., м. 24×31
Март. Этюд
Х., м. 56×59
Масленица. Этюд
Х., м. 25×69,5
Мостик. Этюд
К., м. 24×34
На Волге широкой
Х., м.
Главное управление культуры Ленгорисполкома
Начало весны
Х., м. 35×54

Новгород. Городской вал. Этюд
К., м. 11,5×35

Опушка леса. Зима. Этюд
Х., м. 21×15

Пейзаж. Этюд
К., м. 50×48
Портрет Е. Д. Зайцевой
Х., м. 67×53
Румянцевский садик
Х., м. 60×79
Сарай. Этюд
К., м. 7×16.5
Снег тает
Х., м. 33×70
Среди берез. Этюд
Х., м. 45×52
Телята. Этюд
Х., м. 32×49
У конюшни
Х., м. 48.5×93
У скотного двора. Этюд
К., м. 24×34
Эскиз картины «На Волге широкой» 1952 г., находящейся в Главном управлении культуры Ленгорисполкома
Х., м. 40×77

Эскизы и этюды к картине «В колхоз. Год 1929-й» 1954 г., находящейся в Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР, Ленинград

Дворы
Х., м. 50×70
Красноармеец
К., м. 70×50
Кулак
Х., м. 50×40
Май
К., м. 55.5×60
Начало весны
Х., м. 35×58
Подкулачники
К., м. 35×23
Середняк
Х., м. 45×36
Музей изобразительных искусств Карельской АССР, Петрозаводск
Эскиз
К., м. 32×63
Эскиз
Х., м. 50×94
Эскиз
Х., м. 50×100
Эскиз
К., м. 35×63
Этюд
К., м. 10×16.5
Этюд. Весна
Х., м. 42×46

1953

Вечер. Этюд
К., м. 24.5×35
Деревня Городок. Этюд
К., м. 50×70
Деревня Кимарино. Этюд
Х., м. 17×27
Загон. Этюд
К., м. 10×17
К вечеру. Этюд
К., м. 15×34.5
Пастушок
К., м. 30×60
Первый трактор. Эскиз
Х., м. 20×40
Портрет сына
Х., м. 76×57
Пригорок. Этюд
К., м. 15.5×34.5
Прополка. Этюд
К., м. 12.5×34
Сараи. Этюд
К., м. 14×31
Снег тает. Этюд
К., м. 24×34
Солнечный день. Этюд
К., м. 22×31
Стадо. Этюд
К., м. 14.5×34
Ялта. Этюд
К., м. 35×27

Этюды к картине «В колхоз. Год 1929-й» 1954 г., находящейся в Научно-исследовательском музее Академии художеств СССР, Ленинград

Девушка
К., м. 25×23.5
Девушка
К., м. 70×50
Лошадь
Х., м. 60.5×89
Молодая девушка
Х., м. 76×57
Телега
Х., м. 47×63
Этюд рук
К., м. 70×50

1954

Банька
К., м. 57×70
Весенняя вода
К., м. 50×71
Омский государственный музей изобразительных искусств
Весенняя дорога. Этюд
Х., м. 58×85
Вечерние тени
Х., м. 68×78
В колхоз. Год 1929-й
Х., м. 180×360
Научно-исследовательский музей Академии художеств СССР, Ленинград
В поле
К., м. 30×60
Моршанский краеведческий музей, Тамбовская область
В поле. Повторение
К., м. 22.5×53
Городок
Х., м. 28×58
За селом
К., м. 30×45
Зимка. Этюд
К., м. 23.5×34.5
Собрание Б. Д. Суриса, Ленинград
Кони
Х., м. 56×88
Лошади
К., м. 32×74
Лошади. Весенний смотр
Х., м. 48×74
Мостик
К., м. 38×53
На мосту
К., м. 65×53. Ошибочно подписана автором 1961 г.
Государственная художественная галерея им. Т. Г. Шевченко, Алма-Ата
Новгородец. Этюд, использованный в картине «На рудниках. 1912 год» 1957 г.
Х., м. 50×39
Портрет народного художника СССР скульптора С. Т. Коненкова
Х., м. 75×45
Детская музыкальная школа им. С. С. Прокофьева, Москва
Река Мста весной. Этюд
Х., м. 33×79
Ручей
Х., м. 52×68
Рыжая лошадь
Х., м. 54×77
Улица в деревне
Х., м. 72×100
Государственный Русский музей
У ручья
Х., м. 55×75
Музей изобразительных искусств Карельской АССР, Петрозаводск
Читают книжку
К., м. 39×40
Эскиз картины «В колхоз. Год 1929-й»
Х., м. 53.3×100.4
Музей Института русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский Дом), Ленинград

1955

Букет жасмина
К., м. 48×40

Вечереет
Х., м. 31×50
Волхов. Новгородский кремль
Х., м. 45×90
Голубково
Х., м. 75×50
Деревня Госкино
Х., м. 47×58
Деревня Госкино
Х., м. 40×60
Деревня Госкино
Х., м. 71×50
Деревня Госкино. Этюд
К., м. 13×18
Деревня Госкино близ Луги. Этюд
К., м. 13×18
За водой
Х., м. 35×70
Череповецкий художественный музей
За чаем
Х., м. 47×58
Кемь. Копия картины К. А. Коровина 1905 г.
Х., м. 47×66,5
Летний вечер. Этюд
К., м. 50×70
Май. Луга. Этюд
К., м. 11,5×16
Мост. Этюд к картине «На рудниках. 1912 год» 1957 г.
К., м. 50×70
На берегу Волхова
Х., м. 35,5×70
На выгоне
К., м. 33×70
Новая деревня. Этюд
К., м. 30×49,5
Новгород. Детинец
К., м. 49×50
Новгород. Детинец
К., м. 45×50
Пейзаж. Этюд
Х., м. 100×74
Под Лугой
К., м. 32×70
Портрет жены художника
Х., м. 165×83
Посиделки
К., м. 34×48
Посиделки
К., м. 25×50
Посиделки. Эскиз
Х., м. 35×70
Последний снег
К., м. 21×72
Сирень. Белая ночь
К., м. 34×48

Собрание В. А. Бускова, Ленинград
Тишина
Х., м. 56×67
Тракт
К., м. 19×70
Улица старого Тагила. Этюд
Фанера, м. 15×21,5
Часовня. Этюд
К., м. 23,5×17
Эскиз к неосуществленной картине «Горнорабочий»
К., м. 33×42
Эскизы к картине «На рудниках. 1912 год» 1957 г., находящейся в Государственной Третьяковской галерее
Эскиз
Х., м. 49×75
Эскиз
К., м. 70×100
Этюд девочки
Х., м. 88×67

1956

Голубково
К., м. 35×70
Голубково
К., м. 24×70
Голубково. Этюд
Х., м. 58×47
Деревенская улица
Х., м. 70×50
Лесопилка. Этюд
К., м. 35×50
Лето в Голубкове
К., м. 24×44
Лунная ночь
Х., м. 65×100
На Урале
К., м. 23×49
Нижний Тагил
К., м. 27×57
Нижний Тагил
К., м. 32×60
Нижний Тагил. Этюд
К., м. 23×49
Нижний Тагил. Этюд
К., м. 22,5×49
Ожидание
К., м. 40×64
Ожидание
К., м. 35×69,5
Портрет мужика
Х., м. 100×74
Старый Урал
Х., м. 88×64
Сумерки
К., м. 35×71

Череменецкое озеро
К., м. 25×70

1957

Белая ночь
К., м. 43×50
Кирилло-Белозерский монастырь
К., м. 50×70
Кирилло-Белозерский монастырь. Этюд
К., м. 70×60
Кирилло-Белозерский монастырь. Башня
К., м. 47×60
Лодки
К., м. 43×32
Майский вечер
Х., м. 88×56
Союз спортивных обществ города Москвы
На рудниках. 1912 год
Х., м. 205×307
Государственная Третьяковская галерея
Начало весны
Х., м. 50×85
Пермская государственная картинная галерея
Под Ферапонтовом
Х., м. 71×52
Под Ферапонтовом
К., м. 17×37
Пристань. Этюд
К., м. 49×69,5
Северные постройки
К., м. 36×49,5
Улица северного городка. Этюд
К., м. 50×70
Ферапонтов монастырь
К., м. 27×50
Эскиз к картине «На рудниках. 1912 год»
К., м. 16×23
Эскиз картины «Степан Разин» 1960 г.
Х., м. 49×100

1958

Новая Деревня
Х., м. 70×50
Осенний пейзаж
К., м. 65×107
Музей изобразительных искусств Карельской АССР, Петрозаводск
У церкви Преображения. Этюд
К., м. 59,5×32
Этюд головы Степана Разина к картине «Степан Разин»
Х., м. 110×75

1959

Весна в Токсове
К., м. 27,5×68

За водой
Х., м. 170×150

Зимний вечер. Этюд
К., м. 35×25

Лада
Х., м. 145×95
Частное собрание, Япония

Последний снег
К., м. 49×69,5

Токсово
К., м. 49×69

1959—1960

На даче
Б., м. 26×21

1960

В деревне
Х., м. 45×100

Волховстрой (Строители Волховской ГЭС)
Х., м.
Комсомольский-на-Амуре музей советского изобразительного искусства

Зимка
К., м. 36×31

Зимка. Февраль
К., м. 25×49

Зимняя дорога
К., м. 31×69

Зимой
К., м. 44×49

Март
Х., м. 88×56

На зимних работах
Х., м. 44×101

Псков
К., м. 49×69
Омский областной музей изобразительных искусств

Псков
К., м. 49,5×70

Псков. Этюд
К., м. 22×35,5

Псков. Этюд
К., м. 29×52,5

Псков. У рынка. Этюд
К., м. 20×35

Сарай. Этюд
К., м. 16×35

Степан Разин
Х., м. 200×400

Таня. Портрет дочери
Х., темпера. 80×90

У окна с геранью. Эскиз
К., темпера. 12×23,5

Февраль. Этюд
К., м. 48×69

Эскиз картины «Тревожно»
К., м. 42×33

Эскизы к картине «Волховстрой» 1960 г.

Эскиз
К., м. 16×32,5

Эскиз
К., м. 16×29,5

Эскиз
К., м. 11,5×22,3

Эскиз
Х., м. 34×64,5

Эскиз картины «Освобождение»
К., м. 37×71

Эскизы картины «Тревожно» 1963 г., находящейся в Музее изобразительного искусства, Комсомольск-на-Амуре

Эскиз
К., м. 42×33

Эскиз
Х., м. 67×89

1961

Березы
Х., м. 153×109

Венеция. Гондолы
Х., м. 47×96
Дирекция художественных выставок Союза художников РСФСР, Ленинград

Голова женщины. Этюд к картине «Ленинградка (В сорок первом)»
К., м. 33×23,5
Собрание Б. Д. Суриса, Ленинград

Ленинградка (В сорок первом)
Х., м. 144×233
Калужский областной художественный музей

На мосту
К., м. 65×53

Окна. Герань. Этюд к картине «Октябрь» 1964 г., находящейся в Государственном музее Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград

Под Белозерском
Х., м. 47×67

Псков
К., м. 70×49

1962

Венеция
К., м. 30×72

Венеция. Этюд
К., м. 17×23

Весна
Б., темпера. 95×69
Астраханская картинная галерея им. Б. М. Кустодиева

Гондолы. Этюд
К., м. 19×25

Загорск. Этюд к картине «За землю, за волю!» 1970 г.
Х., м. 65×80

Загорск
Х., м. 38×75

На взморье
К., темпера. 78×105
Министерство культуры РСФСР

Ночная Венеция
Х., м. 110×85

Ночной Рим. Этюд
К., м. 19×24

Портрет жены
К., м. 26×23

Псков
К., темпера. 72×104
Государственный Русский музей

Улица в Ассизи
Х., м. 71×49
Детская музыкальная школа № 9, Ленинград

Эскиз к картине «Ни шагу назад»
К., темпера. 19×30

1963

В бомбоубежище
Х., м. 180×140
Удмуртский краеведческий музей, Ижевск

Вечер. Интерьер
К., м. 70×50
Астраханское областное управление культуры

Деревенское окно. Этюд
Х., м. 80×61

На даче. За книгой
Х., м. 80×62

Натюрморт с рябиной
Б., м. 84×73

Портрет дочери (Портрет девочки)
К., м. 53×65

Пригород
К., м. 75×100
Дирекция художественных выставок Союза художников РСФСР

Псков
Х., м. 43×59,5

Псков. Этюд
К., м. 28×50

Розы и лимон
К., м. 50×41

Таня
Х., м. 87×80
Рославльский историко-художественный музей

Тревожно
Х., м. 200×150
Музей изобразительного искусства, Комсомольск-на-Амуре

У опушки
Х., м. 80×70
У причала. На пристани
К., м. 50×67
Рыбинский историко-художественный музей

До 1964 г.

В. И. Ленин. Эскиз неосуществленной картины
Х., м. 41×62
Эскизы картины «За землю, за волю!» 1970 г., находящейся в Дирекции художественных выставок Союза художников РСФСР, Ленинград
Эскиз
Х., м. 76×116
Эскиз
Х., м. 59×114
Эскиз
Х., м. 55×88
Эскиз
К., темпера. 16×32
Эскизы неосуществленной картины «Похороны жертв революции на Красной площади»
Эскиз
Х., м. 35×62
Эскиз
К., м. 37×74

1964

Вечерний натюрморт
Х., м. 120×80
Министерство культуры РСФСР
В Эстонии. Этюд
К., м. 50×70
Зимний вечер
Х., темпера. 75×200
Октябрь
Х., м. 205×307
Государственный музей Великой Октябрьской социалистической революции, Ленинград
Поля. Этюд
К., м. 10,5×21,5
Сумерки
Х., м. 100×75
Кирилло-Белозерский историко-художественный музей
У изгороди. Этюд
К., м. 50×70
Эскиз картины «Мать. Год 1941-й» 1965 г., находящейся в Восточно-Казахстанском музее, Усть-Каменогорск
Х., м. 80×70
Эскизы неосуществленной картины «В наступление»
Эскиз
К., м. 29×58.5
Эскиз
К., темпера. 37×74

1965

Весна
К., м. 53×64
Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР, Москва
Весна. Конец апреля
Х., темпера. 95×70
Брянский художественный музей
Вечер. Усть-Нарва. Этюд
К., м. 50×70
За книгой
Х., м. 80×62
Мать. Год 1941-й
Х., темпера. 212×200
Восточно-Казахстанский областной краеведческий музей, Усть-Каменогорск
Морозный вечер
Х., темпера. 71×200
На Волхове
К., темпера. 70×100
Николаевский художественный музей им. В. В. Верещагина
На Гаванской улице
Х., м. 80×62
На даче
Х., м. 80×70
На реке Нарове
К., м. 25×60
Ночной этюд
К., м. 70×50
Портрет народного художника СССР скульптора М. К. Аникушина
Фанера, темпера. 197×80
Ремонт сейнеров
К., м. 32×47
Сарай
К., темпера. 74×105
Телка. Этюд
К., м. 50×70

1966

Алжирка в красном платье
К., м. 40×30
Гитарист
Х., темпера. 106×86
Дом с голубыми наличниками. Этюд
К., м. 50×70
Кириши
К., м. 43.5×49.5
На Волхове. Этюд
К., м. 24×50
На Ильмень-озере
К., м. 70×80
Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР, Москва
На Ильмень-озере. Повторение
Х., м. 70×80
Новая Ладога
К., м. 28×59
Новая Ладога
К., м. 30×60
Новая Ладога. Пристань
К., м. 30×60
Новгород. Этюд
Х., м. 45×60,5
Новгород. Юрьев монастырь. Этюд
К., м. 23.5×70
Под Киришами
К., м. 44×50
Пристань
К., м. 28×59
Рыбацкое село
К., м. 32×67
Старая Ладога. Этюд
К., м. 26.5×50
Старая Ладога. Хлебная пристань. Этюд
Х., м. 55×70

До 1967 г.

Эскиз картины «Декрет о земле» 1967 г., находящейся в Николаевском художественном музее им. В. В. Верещагина
К., м. 30×34.5

1967

Андрей за уроками
Х., м. 100×122
Вечер
К., м. 26×68
Вечер. Сарай. Этюд
К., м. 17×20.5
Вечером. Таня
К., темпера. 105×71
В коммуну
Х., м. 153×275
Дирекция художественных выставок Союза художников СССР, Москва
Г. К. Малып в мастерской. Этюд
Б., темпера. 97×82
Декрет о земле
Х., поливинилацетатная темпера. 205×307
Николаевский художественный музей им. В. В. Верещагина
Крестьянин. Этюд к картине «В коммуну»
К., м. 70×50
На каторгу
Х., м. 200×250
Центральный государственный музей революции СССР, Москва
Поленница. Этюд
К., м. 33×23.5

Последний луч
К., м. 48×50

Сеновал. Этюд
К., м. 33×24

Телята. Этюд
К., м. 25.5×70

У хлева
К., м. 49.5×29

Эскиз неосуществленной картины «Горе»
К., м. 49×70

Эскиз картины «В коммуну» 1967 г.
К., м. 38×75

Эскиз картины «На каторгу» 1967 г.
Х., темпера. 80×100

1968

Белая лошадь
К., м. 50×69

Грачи
К., м. 50×79

Гумно
К., м. 28×69

Изба. Этюд
К., м. 50×70

Кишарино
Х., м. 92×100

К осени. Этюд
К., м. 28×69.5

Купальня. Этюд
К., м. 35×50

Лесные дали. Этюд
К., м. 22×69

Перед грозой
К., м. 28×80

Подготовка к экзамену
Х., м. 99×130

Пушкин. Белая ночь
Х., м. 200×100
Краеведческий музей г. Волжский, Волгоградской области

У избы
Х., м. 100×91

Усть-Нарва. Пляж. Этюд
К., м. 50×70

Эстонский домик. Этюд
К., м. 50×70

1969

Весна
К., темпера. 70×82

Возвращение. Эскиз одноименной картины 1980 г.
К., м. 49×69

Натюрморт
Х., м. 88×55

Портрет студентки. Таня
Х., м. 170×112

Эскиз картины «За землю, за волю!» 1970 г., находящейся в Дирекции художественных выставок Художественного фонда РСФСР, Ленинград
Х., м. 75×115

1970

За землю, за волю!
Х., м. 190×287
Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР, Ленинград

Листопад
К., м. 70×84
Министерство культуры РСФСР

Осень на реке Мсте. Этюд
К., м. 45×36

Петровский садик
Х., м. 92×100
Дирекция художественных выставок Художественного фонда СССР, Москва

Портрет М. О. Угаровой
К., темпера. 71×60

Пушкин
К., темпера. 64×78

У перевоза
К., м. 49×94
Государственный Русский музей

1971

Венеция. Гондолы
Х., м. 47×96
Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР, Ленинград

Венеция. Набережная Большого канала
К., м. 37×120
Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР, Ленинград

За околицей
Х., м., темпера. 30×35
Государственный Русский музей

Итальянская улочка
К., темпера. 89×77

Н[illegible]а. Белая ночь
Х., м. 48×140
Дирекция художественных выставок Художественного фонда РСФСР, Ленинград

Портрет композитора А. П. Петрова
Х., темпера. 150×109
Государственный Русский музей

Портрет студента-биофизика (сына Андрея)
Х., м. 127×82
Государственный Русский музей

Портрет Тани (Портрет студентки)
Х., м. 130×82

Последний снег
К., м. 40×68

У траттории
К., темпера. 80×100

Эскиз картины «Земля» 1972 г., находящейся в Татарском республиканском музее изобразительных искусств, Казань
К., м. 43×80

Этюд травы к картине «Земля» 1972 г., находящейся в Татарском республиканском музее изобразительных искусств, Казань
К., м. 50×70

1972

Венеция. Мост Риальто
Х., м. 35×69.5

Улица в Кастель-Мадама
Х., м. 63×79

1973

Весенний ручей
К., м. 40×67

Земля
Х., м. 200×250
Татарский республиканский музей изобразительных искусств, Казань

Майский день
К., м. 86×64

Освобождение
Х., м. 153×279
Харьковский художественный музей

1974

Осень. Сараи
К., м. 50×79

Портрет жены
Х., м. 100×130

Портрет жены
Х., м. 100×122

У озера
К., темпера. 60×85

Эскиз картины «Июнь 1941 года»
К., м. 47×59.5

1975

Благая весть. Эскиз
К., м. 55×67

Вечер
К., темпера. 65×95

Вечер. У озера
Х., м., темпера. 67×94
Министерство культуры РСФСР

Июнь 1941 года
Х., м. 190×250
Тульский областной художественный музей

1976

Конец марта. Петровский садик
Х., темпера. 91×116
Министерство культуры РСФСР

Нарвская застава. Эскиз, положенный в основу картины «Солдаты революции» 1977 г.
Осень на Мичуринской улице. Этюд
К., м. 80×50

1977

Зимка
К., м. 43,5×53
Зимний вечер
К., м. 23,5×32
Начало марта. Петровский садик
Х., темпера. 92×118
Оленька
Х., м. 48×40
Солдаты революции
Х., м. 200×150

1978

Березы. Август
К., м. 49×69,5
Весна на Волховском фронте
Х., м. 80×200
Министерство культуры РСФСР
Ветрено
К., м. 49×79
Ветреный день
К., м. 40×79
Вечер в деревне
К., м. 49×79
Вечернее солнце
К., м. 35×50
Дождит
К., м. 49×79
Задворки
К., м. 35×69
Зимка
К., м. 44×54
Министерство культуры РСФСР
К ночи
К., м. 20,5×43
Ночное
Х., м. 63×79
Государственный Русский музей
Овцы
К., м. 35×70
Околица. Грачи
К., м. 42×79
Первые дни осени
Х., м. 28×55
Портрет сына
К., темпера. 86×64
Сентябрь
К., м. 35×79
Стерня. Сумерки
К., м. 49×79
Стог
К., м. 40,5×79

Сумерки. Ночное
Х., м. 60×80
Государственный Русский музей

1979

Амбары
Х., м. 55×70
Баньки
Х., м. 60×80
Ветрено
К., м. 49×79
Вечерний интерьер
Х., м. 60×70
Возвращение
Х., темпера. 150×120
Дон-Кихот
Х., м. 110×180
Интерьер с лампой
Х., м. 70×80
Красные крыши
К., м. 33×70
Купальня
К., м. 62×52
Лошади
Х., м. 50×60
На Неве. Весна
К., м. 35×54,5
Петропавловская крепость
Х., темпера. 47×140
Полдень
Х., м. 59×74
Сентябрь
К., м. 35×86
У колодца
Х., м. 51×70
У сарая
Х., м. 59×80
Этюд с лошадью
Х., м. 46×62

1980

Весна в поселке Репино
Х., м. 64×97
Возрождение
Х., м. 190×247
Государственный Русский музей
Голландия. Взморье
Испания. Дон-Кихот
Х., м. 110×180
Портрет Оли
Х., м. 64,5×55
Сумерки
Х., м. 92×100

1981

Амстердам
Фанера, м. 24,5×35

Весной
К., м. 44×54
Внучки
Х., м. 150×140
Возвращение. Из серии «По дорогам войны»
Х., м. 120×150
Портрет сына художника, А. Б. Угарова
Х., м. 82×110

1982

Пушкин в Тригорском

ГРАФИКА

1934

Статуя. Римская копия греческого оригинала
Б., кар. 39×29

1936

Мужская голова
Б., уголь, мел. 40,5×29
Череп в разных поворотах
Б., кар. 33×26,5

1937

Голова старика
Б., уголь, мел. 45×34
Голова старика
Б., ит. кар. 40×32
Портрет старика-натурщика
Б., уголь, ит. кар., мел. 70×47
Рука
Б., ит. кар. 34×46,5

1938

Деревня Рыбицы
Б., цв. кар. 15×25,5

1939

Строительство Санкт-Петербурга. Эскиз
Б., кар. 21×30

1939—1940

Александр Невский. Эскиз
Б., уголь, гуашь, тушь. 64,5×94
Александр Невский. Эскиз
Б., гуашь, пастель. 65×120

1940

Строительство Санкт-Петербурга. Забивают сваи. Эскиз
Б., уголь. 64×82

1942

Блокада. За водой. Эскиз
Б., кар. 23×25

1943

На передовой
Б., кар. 14,5×20,5

На передовой
Б., кар. 14,5×20,5

Портрет майора Анисимова
Б., кар. 16×30

Портрет солдата Соколова. Волховский фронт
Б., черн. акв. 37×30,5

1944

Автопортрет
Б., акв. 22×32

Варежка
Б., кар. 29×41,5

Портрет связистки
Б., кар. 38,5×28

Портрет солдата
Б., кар. 31,5×21,5

Портрет солдата Н. Сафронова
Б., кар. 21×28,5

Портрет художника Евстихиева
Б., кар. 25,5×21

Спящий майор Забегайлов. Волховский фронт
Б., черн. кар. 15,5×19

1945

Блокада. Эскиз
Б., ит. кар. 43×61

Блокада. Эскиз
Б., уголь. 50×41

Блокада. За водой. Эскиз
Б., черн. акв. 12×19

Портрет лейтенанта
Б., кар. 42×28

Портрет старушки
Б., кар. 45×33

1946

Встреча. Эскиз
Б., гуашь. 48×65

1946—1947

На Волховском фронте. Эскиз
Б., уголь. 42×54

1947

Женский портрет с руками
Б., сангина. 68×52,5

1948

Женский портрет с руками
Б., уголь. 73×55

Подвиг Александра Матросова. Эскиз
Б., уголь. 36×59

Подвиг Александра Матросова. Эскиз
Б., уголь. 36×55

Сенокос. Эскиз
Б., акв., белила. 44×70

Эскиз декоративной росписи
Б., акв. 11×15

1949

Автопортрет
Б., акв. 10,5×7

Голова натурщика
Б., кар. 58×41

Натурщик
Б., уголь. 56×38

Портрет М. Б. Фейгельсона
Б., кар. 27×21,5

Портрет М. И. Зайцевой
Б., сангина. 56×41

Портрет М. О. Угаровой
Б., акв. 11,5×14 (овал)

Портрет натурщика
Б., соус, ит. кар. 69×55

Стоящий натурщик
Б., уголь. 65×45

1949—1950

Натурщик
Б., сангина. 64×50,5

Натурщик
Б., соус, ит. кар. 56,5×48

Торс натурщика
Б., сангина. 64×52

1950

Женская голова
Б., сангина. 67×49

Мара
Б., сангина. 45×33

Мужской портрет
Б., уголь. 58×45

Портрет профессора О. Н. Розанова
Б., сангина. 58×41,5

1951

Мужской портрет
Б., уголь. 67×54

Портрет М. И. Зайцевой. За шитьем
Б., сангина. 64×44

Портрет М. О. Угаровой
Б., сангина. 52×42

1951—1952

Портрет М. И. Зайцевой
Б., сангина. 51×41,5

1952

Крестьянин. Набросок
Х., уголь. 75×55

Кулак
Б., уголь. 50×65

1954

Эскиз картины «На рудниках. 1912 год» 1957 г., находящейся в Государственной Третьяковской галерее
Б., уголь. 39×55

1956

Этюд женской головы к картине «На рудниках. 1912 год» 1957 г., находящейся в Государственной Третьяковской галерее
Б., сангина. 50×38

1958

Таня
Б., пастель 70×110

1959

Стригуны зимой
Б., пастель. 16,7×21,7
Собрание Б. Д. Суриса, Ленинград

Таня. Набросок
Б., сангина. 51×65

У проруби
Б., темпера, пастель. 16×21
Собрание Б. Д. Суриса, Ленинград

Эскиз картины «Ленинградка (В сорок первом)» 1961 г., находящейся в Калужском областном художественном музее
Б., кар. 8,5×13,5

1960

Андрей
Б., акв. 40×28

Из серии рисунков «По Италии»

В Ассизи
Б., тушь, перо. 12,5×10

Венеция
Б., акв., белила. 32×64,5

Венеция
Б., акв. 12,5×10

Венеция. Большой канал
Б., тушь, перо. 14×20,5

Венеция. На набережной
Б., тушь, перо. 14,5×20

Венеция. Причал
Б., тушь, перо. 10×12,5

В музее
Б., тушь, перо. 10×12,5

Гондолы
Б., акв. 7×20
Канал в Венеции
Б., акв. 10×12,5
Монахини
Б., тушь, перо. 28,5×20
Музей
Б., акв. 10,5×10
На канале
Б., акв. 19,5×13,5
На мосту
Б., тушь, перо. 20×28,5
На набережной
Б., акв. 32×65
Римские извозчики
Б., тушь, перо. 10×12,5
Рыбный рынок
Б., акв. 18,5×20,5
У моста Риальто
Б., акв. 13,2×20,5
Рисунок к картине «Волховстрой»
Б., уголь. 53×100

Из серии рисунков «Псков»

Вид на Кремль
Б., акв., пастель. 20×14
Дворик. Во Пскове
Б., акв., пастель. 14×20
Звонница
Б., акв., пастель. 14×20
На мосту
Б., акв., пастель. 20×14
На Пскове
Б., акв., пастель. 14×20
На реке Великой
Б., граф. кар. 14×20
Новый мост
Б., акв., пастель. 17×25,5
Окна
Б., акв., пастель. 14×20
Псковский мотив
Б., акв., пастель. 14×20
Старая крепость
Б., акв., пастель. 14×20
Улочка
Б., акв., пастель. 20×14
Эскиз к картине «Ленинградка (В сорок первом)» 1961 г., находящейся в Калужском областном художественном музее
Б., уголь, белила, гуашь. 69×105

1961

Портрет Веры Засульской
Б., сепия. 70×52
Этюд женской головы к картине «Ленинградка (В сорок первом)» 1961 г., находящейся в Государственном Русском музее
Б., сепия. 70×52
Этюд женской головы к картине «Ленинградка (В сорок первом)» 1961 г., находящейся в Государственном Русском музее
Б., сепия. 70×52

1962

Финляндия. Замок
Б., тушь, перо. 10×12,5
Эскиз неосуществленной картины «Капитуляция»
К., гуашь. 72×60
Эскизы неосуществленной картины «Ни шагу назад»
Эскиз
Б., гуашь. 70×105
Эскиз
Б., тушь. 72×104
Эскиз
К., гуашь. 60×72
Эскиз
Б., уголь. 33×55

1963

В Ассизи
Б., уголь. 70×52
Из серии рисунков «По Египту»
Араб в чалме
Б., граф. кар. 40,5×28
Босфор
Б., черн. акв. 28,5×40,5
Верблюд
Б., граф. кар. 10,5×17
В пустыне
Б., граф. кар. 28×40,5
Всадник
Б., граф. кар. 20×28,5
Египетская деревня
Б., граф. кар. 28×40,5
Египтянин
Б., граф. кар. 40,5×28
Пальмы
Б., граф. кар. 10,5×17
Пирамида Хеопса
Б., акв., белила. 28,5×40,5
Повозка
Б., граф. кар. 10,5×17
Полдень
Б., граф. кар. 17×10,5
Привал
Б., граф. кар. 19×27
Старый город
Б., акв., белила. 28,5×40,5
Старый Таллин
Б., акв., пастель. 37×21
Таллин. На Вышгороде
Б., акв., пастель. 28×40
Таня
Б., акв. 40×28

До 1964 г.

Эскизы картины «За землю, за волю!» 1970 г.

1964

Весна
Б., акв. 28,5×40
Лошадка
Б., тушь, перо. 12×10
Новый Петергоф. Дорога в Мартышкино
Б., акв. 20×28,5

До 1965 г.

Эскизы картины «Мать. Год 1941-й» 1965 г., находящейся в Восточно-Казахстанском областном краеведческом музее, Усть-Каменогорск
Эскиз
Б., гуашь. 57×52
Эскиз
Б., гуашь. 52×50
Эскиз
Б., уголь. 80×67

1965—1966

Из серии рисунков «В Усть-Нарве»

Весенняя ночь
Б., акв. 14×20
Ветер
Б., акв. 11×36,5
В лесу
Б., акв. 40×20,8
Во дворе
Б., акв. 28×40
Куремяе
Б., акв. 28×40
На взморье
Б., акв. 14×20
На террасе
Б., акв. 19,5×16,5
Пляж вечером
Б., акв. 12,5×18,5
Сарайчик
Б., акв. 16×40
Свежая зелень
Б., акв. 11,8×6,5
Спящая
Б., акв. 28×40
В Новодевичьем
Б., тушь, перо. 12×10
На берегу Волхова
Б., акв. 19×27
На Волхове
Б., граф. кар. 14×20
Новая Ладога
Б., граф. кар. 14×20

Новодевичий монастырь
Б., акв. 24.5×39.5
Пароходная пристань
Б., граф. кар. 14×20
Пристань на реке Волхов
Б., акв. 19×27
Таня
Б., уголь, мел. 60×44

Около 1967 г.

Мужская голова. Этюд к картине «В коммуну» 1967 г.
Б., уголь. 62×48
Эскиз картины «Декрет о земле» 1967 г., находящейся в Николаевском художественном музее им. В. В. Верещагина
Б., гуашь. 58×65
Эскиз картины «Декрет о земле» 1967 г.
Б., гуашь. 76×90
Эскиз картины «За землю, за волю!» 1970 г.
К., тушь. 70×50
Эскиз картины «На каторгу» 1967 г.
Б., уголь. 24×29
Этюды рук к картине «На каторгу» 1967 г.
Б., уголь. 54×80

1967

Весна
Б., тушь, белила. 14,5×22
Серия рисунков «Зима в деревне»
Банька
Б., граф. кар. 21×29,5
В избе
Б., акв., тушь, перо. 29×21
За водой
Б., граф. кар. 21×29,5
За работой
Б., акв., тушь, перо. 21×29
Интерьер
Б., акв., тушь, перо. 21×29
Намело
Б., акв., белила. 21×29
Околица
Б., граф. кар. 21×29
Самовар
Б., акв., тушь, перо. 29×21
Тетя Шура
Б., граф. кар. 29×21
У пекарни
Б., граф. кар. 21×29,5

1969

Ваза с цветами
Б., гуашь. 32×35
Из серии рисунков «Ленинград»
Зимняя канавка
Б., тушь, перо, граф. кар. 10×12,5
Крыши
Б., тушь, перо, граф. кар. 10×12.5
На Мойке
Б., тушь, перо, граф. кар. 10×12.5
На набережной
Б., тушь, перо, граф. кар. 10×12.5
На Неве
Б., тушь, перо, граф. кар. 10×12.5
У Горного института
Б., тушь, перо, граф. кар. 10×12.5
Университетская набережная
Б., тушь, перо, граф. кар. 10×12.5

Около 1970 г.

А. Д. Романычев
Б., фломастер. 30×20

1970

Нева. Белая ночь
Б., акв., гуашь. 25×54
Охота
Б., тушь, перо. 10×12,5
Эскиз
Б., акв., белила. 40×53

Около 1971 г.

Эскиз картины «Земля» 1972 г.
Б., уголь. 58×70

1971

Из поездки по Италии
Аппиева дорога
Б., акв., белила. 36×48
Венеция. Большой канал
Б., акв., белила. 14×18
Венеция. Вокзальная площадь
Б., акв., белила. 14×18
Венеция. Ночь
Б., акв., белила. 14×18
Венеция. Понте-Векьо
Б., сангина. 32×45.5
Венеция. Утро
Б., акв., белила. 14×18
Гондолы
Б., акв., белила. 14×18
Дворец дожей
Б., акв., белила. 14×18
Италия
Б., акв., белила. 36×48
Ночной Неаполь
Б., акв., белила. 36×48
Огни Неаполя
Б., акв., белила. 36×48
Памятник Марку Аврелию
Б., акв., белила. 48×36
Пинии
Б., акв., белила. 36×48
Площадь Сан-Марко
Б., акв., белила. 14×18
Ночь. Новгород
Б., акв., белила. 13×18

1972

Эскиз картины «Июнь 1941 года» 1975 г.
Б., акв. 79×100

1972—1973

Эскиз картины «Июнь 1941 года» 1975 г.
Б., акв., уголь. 59×72
Эскиз неосуществленной картины «Зоя»
Б., уголь. 97×86

1974

Эскиз картины «Июнь 1941 года» 1975 г.
Б., акв., белила. 40×50

1976

Эскиз неосуществленной картины «Защитники крепости Орешек»
Б., гуашь. 52×62

1978

Из альбома «В Новой Ладоге»
Грачи
Б., кар. 13,5×18
Избы
Б., кар. 13,5×18
Оленька
Б., гуашь, пастель. 65×50
Церковь св. Георгия
Б., кар. 13,5×18

1979

Из альбома «Вышний Волочек»
Базар
Б., кар. 16×20
Дюны
Б., акв., белила. 30×42
На телеге
Б., кар. 16×20
Из альбома «Испания»
Молодая испанка
Б., кар. 18×12,5
Юноша
Б., кар. 18×12,5
Из альбома «Дюны»
Береза
Б., кар. 14,5×21,5
Залив
Б., кар. 14,5×21,5
Мостик
Б., кар. 14,5×21,5
Река Сестра
Б., кар. 14,5×21,5

Сквозь деревья
Б., кар. 14,5×21,5

Из альбома «По Голландии»

Амстердам
Б., кар., тушь. 14×21,5

Амстердам ночью
Б., кар., тушь. 21,5×14

Мельница
Б., тушь, перо. 13,5×21,5

Мостик. Канал.
Б., тушь, перо. 21,5×13,5

Поля Голландии
Б., тушь, перо. 21,5×13,5

Стенографистка
Б., кар. 14,5×21,5

1981

Крестьянка
Б., тушь. 13×11

Из альбома «На XXVI съезде КПСС»

А. П. Александров
Б., кар. 30×20

В. И. Виноградов
Б., кар. 30×20

В. П. Елютин
Б., кар. 30×20

Ф. Кастро на трибуне
Б., кар. 30×20

Слушают доклад
Б., кар. 30×20

Член делегации Узбекистана
Б., кар. 30×20

А. С. Пушкин
К., гуашь, пастель. 52×43

СТАТЬИ Б. С. УГАРОВА

О подвиге ленинградцев.— В кн.: Художники Ленинграда. Л., 1963.

Современность и современники. — Творчество, 1976, № 1.

Высокая правда о советском человеке — долг художника. — Искусство, 1976, № 7.

Выставка «Изобразительное искусство Ленинграда».— Вечерний Ленинград, 1976, 31 декабря.

Творческий потенциал художника. — Искусство, 1977, № 10.

Нет преград для расцвета талантов. — Ленинградская правда, 1977, 18 августа.

Слово наставников (О задачах молодых художников). — Художник, 1978. № 10.

Думами и делами со своим народом. — Ленинградская правда, 1981, 25 января.

БИБЛИОГРАФИЯ

Арбузов Г. Живописец исторический, живописец современности. . . — Искусство, 1980, № 11.

Богданов А. Верность теме. — Нева, 1972, № 11.

Гусев В. Всегда в дороге.— Советская культура, 1981, 13 февраля.

Дмитренко А. Б. С. Угаров. Каталог выставки. Л., 1982.

Кутейникова Н. О творческом опыте и методе профессора Б. С. Угарова. — В кн.: Вопросы художественного образования. Л., 1977, вып. 18.

Леняшин В. Дыхание времени. — Правда, 1982, 21 июня.

Леонова Н. Тема борьбы и героизма. — Художник, 1967, № 2.

Немиро О. Б. С. Угаров, заслуженный художник РСФСР. Каталог выставки. Л., 1972.

Прохорова Т. Б. С. Угаров, действительный член Академии художеств СССР, народный художник РСФСР. Каталог выставки. М., 1980.

Сурис Б. Борис Угаров. Л., 1965.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

71. Желтый дом. 1979
72. На Пскове. 1960
73. Псковский мотив. 1960
74. Псковский кремль. 1962
75. Морозный вечер. 1965
76. Весенняя ночь
77. Пристань на реке Волхов. 1965—1966
78. На Ильмень-озере. 1966
79. Улица в деревне. 1954
80. Голубково. 1956
81. Весенняя вода. 1954
82. Весенняя вода. 1954
83. Псков. 1962
84. Весна. 1963
85. Зимняя дорога. 1960
86. Вечер. 1967
87. Грачи. 1968
88. Сумерки. 1980
89. На мосту. 1963
90. Вечер. 1975
91. Зимка. 1977
92. Ночная Венеция. 1962
93. Аппиева дорога. 1971
94. Итальянская улочка. 1971
95. Памятник Марку Аврелию. 1971
96. Венеция. На набережной. 1960
97. Венеция. Гондолы. 1971
98. Алжирка в красном платье. 1966
99. Ночной Неаполь. 1971
100. Венеция. Набережная Большого канала. 1971
101. Голландия. Взморье. 1980
102. Испания. Дон-Кихот. 1980
103. Портрет Тани (Портрет студентки). 1971
104. На Неве. Весна. 1979
105. На взморье. 1962
106. Интерьер с лампой. 1979
107. Натюрморт с рябиной. 1963
108. Портрет студента-биофизика (сына Андрея). 1971. Фрагмент
109. Портрет студента-биофизика (сына Андрея). 1971
110. Гитарист. 1966
111. Весна в поселке Репино. 1980
112. Вечерний натюрморт. 1964
113. Вечерний натюрморт. 1964. Фрагмент
114. Оленька. 1977
115. Розы и лимон. 1963
116. На Гаванской улице. 1965
117. Портрет жены. 1974
118. Портрет жены. 1974. Фрагмент
119. Портрет жены. 1974. Фрагмент
120. Конец марта. Петровский садик. 1976
121. Внучки. 1981
122. Портрет композитора А. П. Петрова. 1971
123. Портрет композитора А. П. Петрова. 1971. Фрагмент
124. Таня. Портрет дочери. 1960
125. Весна. Конец апреля. 1965
126. Портрет сына художника, А. Б. Угарова. 1981. Фрагмент
127. Портрет сына художника, А. Б. Угарова. 1981
128. Портрет Оли. 1981
129. Портрет Оли. 1981. Фрагмент
130. Осенний пейзаж. 1958
131. Пушкин в Тригорском. 1982
132. Пушкин. Белая ночь. 1968
133. Пушкин. 1970
134. Нева. Белая ночь. 1971

In the Text

In the Plate Section

65. St Therapont's Monastery. 1957
66. By a Brook. 1954
67. Cheremets Lake. 1956
68. The Snow Is Melting. Study. 1953
69. The Last Ray. 1954
70. The Last Ray. 1954. Detail
71. Yellow House. 1979
72. In Pskov. 1960
73. Pskovian Motif. 1960
74. The Pskov Kremlin. 1962
75. Frosty Evening. 1965
76. Spring Night
77. Pier on the Volkhov River. 1965—1966
78. On Lake Ilmen. 1966
79. Street in a Village. 1954
80. Study. 1956
81. Spring Water. 1954
82. Spring Water. 1954
83. Pskov. 1962
84. Spring. 1963
85. Winter Road. 1960
86. Evening. 1967
87. Rooks. 1968
88. Dusk. 1980
89. On a Bridge. 1963
90. Evening. 1975
91. Little Winter. 1977
92. Venice by Night. 1962
93. The Appian Way. 1971
94. An Italian Street. 1971
95. Monument to Marcus Aurelius. 1971
96. Venice. 1960
97. Venice. 1971
98. Algerian Woman in a Red Gown. 1966
99. Naples by Night. 1971
100. Venice. The Grand Canal. 1971
101. Holland. Seashore. 1980
102. Spain. Don Quixote. 1980
103. Portrait of Tania (Portrait of a Student). 1971
104. Spring on the Neva. 1979
105. Seashore. 1962
106. Interior with a Lamp. 1979
107. Still Life with Rowan-Berries. 1963
108. Portrait of a Student-Biophysicist (of the Son Andrei). 1971. Detail
109. Portrait of a Student-Biophysicist (of the Son Andrei). 1971
110. Guitar Player. 1966
111. Spring in the Suburban Settlement of Repino. 1980
112. Evening Still Life. 1964
113. Evening Still Life. 1964. Detail
114. Olen'ka. 1977
115. Roses and Lemon. 1963
116. On Gavanskaya (Harbour) Street. 1965
117. Portrait of the Artist's Wife. 1974
118. Portrait of the Artist's Wife. 1974. Detail
119. Portrait of the Artist's Wife. 1974. Detail
120. March. Petrovsky (Peter I's) Garden. 1976
121. The Granddaughters. 1981
122. Portrait of the Composer Andrei Petrov. 1971
123. Portrait of the Composer Andrei Petrov. 1971. Detail
124. Tania. Portrait of the Artist's Daughter. 1960
125. Spring. The End of April. 1965
126. Portrait of the Artist's Son. 1981. Detail
127. Portrait of the Artist's Son. 1981
128. Portrait of Olia. 1981
129. Portrait of Olia. 1981. Detail
130. Autumn Landscape. 1958
131. Pushkin at Trigorskoye. 1982
132. Pushkin. White Night. 1968
133. Pushkin. 1970
134. The Neva. White Night. 1971



Владимир Алексеевич Леняшин

БОРИС СЕРГЕЕВИЧ УГАРОВ

ИБ № 853. Редактор М. В. Алексеевская. Репродукционная фотосъемка И. Ф. Пронина, В. А. Стукалова, Л. Г. Хейфица. Перевод на англ. яз. Ю. С. Памфилова. Художеств.-технич. редактор Ю. Э. Фрейдлина. Оформление В. И. Веселкова. Корректор Е. Е. Ротманская. Сдано в набор 07.02.83. Подписано в печать 29.08.84. М-24908. Формат 60×100 1/8. Бумага мел., 120 гр. Гарнитура обыкновенная. Печать высокая. Усл. печ. л. 26,4. Уч.-изд. л. 22,143. Усл. кр.-отт. 2508,0. Тираж 20 000 экз. Изд. № 710782. Заказ 8072. Цена 9 р. 60 к. Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, 195027, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 3 им. Ивана Федорова Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, 191126, Звенигородская ул., 11.

